

DELLE

BELLE ARTI IN SICILIA

DELLE

BELLE ARTI IN SICILIA

DAI NORMANNI

SINO ALLA FINE DEL SECOLO XIV

PER

GIOACCHINO DI MARZO

CHIERICO DISTINTO DELLA REAL CAPPELLA PALATINA, CAVALIERE DEL REAL ORDINE DI FRANCESCO I,
PRIMO CUSTODE BIBLIOTECARIO DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI PALERMO,
SOCIO CORRISPONDENTE DELLA REALE ACCADEMIA DEI PELORITANI DI MESSINA,
SOCIO CORRISPONDENTE DELL'ACCADEMIA DEI ZELANTI DI ACIREALE EC.

VOLUME II.



PALERMO

SALVATORE DI MARZO EDITORE | FRANCESCO LAO TIPOGRAFO
VIA TOLEDO N. 179. | SALITA CROCIFERI N. 86.

1859.

Δεῖ τοῖς εὑρημένοις ἱκανῶς χρῆσθαι, τὰ δὲ ϖαραλελειμμένα ϖειρᾶσθαι ζητεῖν.

Bisogna profittar molto delle cose ritrovate, e sforzarci a indagar quanto si è trascurato.

ARISTOTILE *Pol.* VII, 9.

LIBRO V.

DELLA PITTURA IN SICILIA SOTTO I NORMANNI, GLI SVEVI E GLI ARAGONESI.

SOMMARIO

Del bello ideale e del bello reale nell'arte — Primordi dell'arte cristiana. Simbolismo. — Catacombe di Siracusa — Inciampo dell'arte per la deformità dei tipi — Falsità dei prototipi — Mutamento d'idee. Risorgimento del bello — La Sicilia illesa dalla eresia degl'iconoclasti — Dei dipinti bizantini in Sicilia — Indizi dell'arte cristiana in Sicilia sotto i musulmani — Miniatura nei capitoli di s. Maria Nanpactilessa — Se questi capitoli possano appartenere alla Sicilia — Pratiche religiose esercitate in Sicilia sotto i musulmani — Autenticità dei capitoli — I normanni, e l'arte dei musaici in Sicilia. — I musaici riescono adattissimi alle chiese siculo-normanne — Artificio dei musaici di Sicilia e loro merito — Musaici di s. Maria dell'Ammiraglio in Palermo — Perfezione suprema dei musaici del duomo di Cefalù — Descrizione dei musaici di Cefalù — Congetture sui musaicisti — I calogeri del monte Athos — Artificio ed effetto dei musaici di Cefalù — Due epoche nei musaici della cappella di s. Pietro in Palermo — Musaici dell'epoca del re Ruggero — Musaici dell'epoca del re Guglielmo — Descrizione dei musaici della cappella di s. Pietro — Tetto della cappella, con pitture musulmane — Musaici del duomo di Monreale sotto Guglielmo II, opera de' siciliani. — Esposizione del concetto dei musaici del duomo di Monreale — Fogge dei musaici di Sicilia — Pratica dei musaici — Pietre e smalti — Degli affreschi di Sicilia, primi in Italia — Affreschi normanni in s. Maria della Grotta in Marsala — in s. Spirito di Caltanissetta — nel monastero di Rifesi — e nella cripta di s. Marziano in Siracusa — Pitture a tempera. — Secolo XIII. Dipinti in Messina, in Palermo ed altrove — Secolo XIV. Musaici nel duomo di Messina — Stato posteriore dei musaici in Sicilia — Progredimento della pittura — Bartolomeo Camulio — Pitture del secolo XIV — Affresco del secolo XIV in Palermo — Famiglia degli Antonii in Messina — Conchiusione.

Contemplando la natura, noi ritroviamo obbietti, alcuni dei quali diciamo belli, altri brutti. Esistono dunque in natura per consenso dell'uman genere obbietti dotati di bellezza. Ma nel rimirare qualsivoglia obbietto bello della natura, noi vi troviam difetti: segno evidente d'imperfezione. Or come noi dir possiamo che un dato obbietto della natura abbia tale o tal altro difetto e non attinga per- Del bello ideale e del bello reale nell'arte.

fezione, senza avere in noi stessi l'idea di un bello senza difetti, di un bello perfetto? Sarà forse un mero nostro istinto che c'induce a rinvenir difetti in un obbietto bello che la natura offre ai nostri sguardi? L'istinto, non fondato su di alcuna ragione, non può indurci a profferire un giudizio sulla natura delle cose, poichè le cose esistono indipendentemente da noi, e le loro leggi possono essere da noi riconosciute ma non create. Riman dunque fermo, che noi troviamo imperfetto il bello della natura, perchè abbiamo in noi stessi un' idea di bello perfetto. Ma quest' idea, che dimora in noi e che continuamente si vagheggia dal nostro spirito, donde trae la sua origine? Opinano alcuni che non sorga se non dal contemplare gli obbietti belli della natura, dal trarne per così dire il fiore, e dal comporne un accozzamento. Ma se gli obbietti naturali si giudicano imperfetti da noi perchè abbiamo l'idea di bello perfetto, come mai quest' idea può derivare dagli oggetti belli della natura? Per qual motivo diremo noi senza perfezione gli obbietti belli che si offrono ai nostri sguardi? Per qual causa alcune parti di questi obbietti le riputeremo più belle del tutto? e come poi da un accozzamento di parti senza legge alcuna potrem creare l'idea di un bello perfetto? È questo un impossibile. Dunque è mestieri che l'idea del bello perfetto ch'esiste nella nostra mente non abbia origine dal paragone delle naturali bellezze, ma preceda alla contemplazione del bello che si accoglie nell'universo. Questi principii appunto s' ingegna di sviluppare il Gioberti nel suo discorso sul Bello. Noi, senza parteggiare pel suo sistema e senza penetrare nell' inestricabil labirinto dell' origine delle idee, contentiamci di posare il fatto, concludendo che l' idea del bello perfetto non scaturisce dalla natura esteriore, ma da noi stessi.

Esiste dunque un bello imperfetto fuori di noi ed un bello perfetto dentro di noi: l'uno è il bello reale, l'altro l'ideale. Il bello ideale si deve senza dubbio anteporre al bello reale, poichè laddove quello non è scevro di difetti, questo attinge il colmo della perfezione. Le belle arti senza dubbio hanno per fine il bello; e siccome il bello è reale ed ideale, si propongono l'uno non meno che l'altro. Coloro i quali dunque sostengono che le arti belle non hanno altro ufficio che quel d'imitare la natura, circoscrivono il campo delle

belle arti, senza esser fondati su ragione alcuna. Quelli parimente i quali vogliono che il bello ideale sia l'unico scopo delle belle arti contraddicono al fatto ed assegnar non possono alcun motivo del loro avviso. Le belle arti esprimono tanto il bello reale, quanto il bello ideale. Se esprimessero il solo bello reale, si ridurrebbero ad assai poca cosa; poichè le arti non possedendo la ricchezza dei mezzi che la natura possiede, le copie riescirebbero sommamente inferiori agli originali, servendo quasi le arti a mostrar la debolezza dell'ingegno umano nel disugual paragone. Come mai difatti si potrebbe dalle belle arti ritrarre quel cumulo di circostanze che constituisce l'individuo? Come carpire alla natura il secreto della vita e adeguarne il bello dell'azione? Ciò vano sarebbe. Se le belle arti dunque fossero meramente imitatrici, non produrrebbero che una debolissima sensazione, simile a quella che produce il sogno innanzi alla realtà. I più eccellenti capolavori artistici somiglierebbero ai sembianti riflessi da un vetro trasparente o da una fonte nitida e tranquilla, privi di quelle tinte fresche e colorite e di quel movimento che la natura infonde negli esseri che avviva nel suo seno. Se a rincontro le belle arti non tendessero che al solo bello ideale, allora impossibile il loro assunto risulterebbe, poichè non vi ha potenza di ingegno umano che possa ridurre ad altissimo tipo di perfezione la miglior parte degli oggetti nella natura contenuti. Le belle arti adunque congiungono il bello ideale al bello reale, e perdendo alquanto in ritrar quest'ultimo, acquistan molto in rappresentare il primo, offrendo in tal guisa agli attoniti sguardi delle genti una felice temperanza, per di cui mezzo, cominciando dalla natura tale qual'è, si salisce quasi per una scala alla natura tale qual potrebb'essere.

Ed in verità i sommi artefici si sono distinti per tal felice accordo del bello ideale col reale, secondo i mezzi posseduti dalle varie arti. Il bello ideale in tutta la sua purezza hanno essi rappresentato nelle precipue figure, e nelle secondarie a poco a poco degradando, si sono finalmente contentati di ritrarre la semplice natura. E per dir qualche cosa in particolare, l'architettura e la musica non possono ritrarre pienamente il bello della realtà, e più o meno all'ideale si accostano, poichè non si trova alcuna analogia tra le montagne, le grotte, i tronchi, ed i templi, le basiliche, ed i palagi; nè tra il

mormorio delle fronde, il fremito del mare, il rumor delle fonti, le varie voci degli animali, ed i musicali concenti. L'architettura e la musica possono ritrarre la natura, ma ritraendo la trasformano. La scultura può attingere il bello reale e l'ideale; e quanto volto si propone di ritrar l'ideale, lo può con agevolezza maggiore delle altre arti, siccome quella che per lo più rappresenta individui isolati o al più gruppi non numerosi. La pittura più difficilmente della scultura attinge l'ideale, perchè non si limita a rappresentar figure isolate, ma tutta si estende a ritrarre il vasto campo delle sensazioni della vista. A misura che i dipinti saran più complicati, il bello ideale non potrà esser solo, ma innestato ad una maggiore o minor parte di bello reale. La poesia finalmente, eccetto in parte nella lirica, non si può circoscrivere al solo bello ideale, ma al bello della natura dee mescolarlo, poichè la più parte delle creazioni liriche e tutte le creazioni epiche e drammatiche comprendendo molti personaggi che agiscono in guise diverse, devono di necessità introdurre delle poche figure ideali in mezzo alle molte reali. Resta dunque dimostrato, che il bello ideale è la cima del bello e l'apice delle belle arti; che dove potessero questo arrivare ad attingerlo sempre, perfezionando tutta la natura, cangerebbero in una vita celestiale questa bassa vita terrena; ma non potendo sinora attingerlo se non in parte, è mestieri che al bello reale lo uniscano nelle grandi produzioni.

L'arte nelle sue gloriose vicende or dall'impulso della natura è stata predominata, or dall'impulso dell'ideale, ed ora raggiungendo la sua suprema altezza ha saputo riunire armonicamente lo slancio dell'idea e l'evidenza naturale. La bellezza sensibile, principale scopo dell'arte pagana, si fè accessorio nella cristiana, dove con tutta sublimità dispiegossi l'espressione dello spirito religioso, contenente in sè il principio rigeneratore, comunque rude e sterile a principio. Rude e sterile io dico l'arte cristiana in quel tempo in cui il paganesimo, ancor prepotente di forze, costringevala soltanto ai simboli nel buio delle catacombe, quando il concetto universale di rigenerazione, che scaturì dal Vangelo e fè risorgere a vita novella lo spirito dell'uomo, trovossi combattuto e compresso in sulle prime dalla decrepita corruttela del Campidoglio. Perseguitati a furia di nefande scuri scendevano i fedeli nell'orror degli avelli per trovarvi scampo

e riposo. Ed in quelle caverne, che formano il miglior trionfo dei martiri del cristianesimo, nacque l' arte novella sotto il velame dei simboli e degli emblemi, i quali, sebbene contradicessero evidentemente il significato pagano, eran per lo più quegli stessi che eran sorti dal grembo del politeismo. Così nelle catacombe di Siracusa, come altrove in tutte, vediam dipinte le tombe cristiane di fiori e di rami verdeggianti, come emblema di eterna primavera e di vitale rinnovamento dello spirito [1] : l'apoteosi dei credenti vi è figurata coi medesimi simboli con cui celebravasi quella degl' imperatori; e l' aquila che spiccava il volo dal rogo di questi, ed il pavone che s' innalzava dal rogo delle romane imperatrici, quasi accennando dover elle sollevarsi in Olimpo sino al trono di Giunone, dinotarono nel cristianesimo il trionfo dei giusti : la colomba espresse taluna volta l' Eucaristia come figura di sacrificio, scrive il Buonarroti; anzi il pane eucaristico serbavasi nei primi tempi in vasi a forma di colomba; e le colombe furono indispensabili alle libagioni ed agli auspicii degli antichi, come chiarissimo esempio ne conserva in Palermo una tomba romana del sotterraneo del duomo, dove una di tali cerimonie è scolpita. Altre simili indagini sulla corrispondenza dei simboli adduce l' illustre Roberto D' Azeglio in un suo importante scritto sulla genesi dei due principali tipi dell'arte cristiana [2]. Ma ancor s' ingegnavano i fedeli a crearne nuovi del tutto, quando trovar non potevano nell' antichità un segno per nascondere i più cari oggetti della religione, ovvero sdegnavano di applicar figure riluttanti all' essenza degli argomenti più augusti. Ricorsero in tal guisa ad uno stigma convenzionale per esprimere il nome del Redentore con la figura del pesce, creando un geroglifico, il quale soltanto si avvicina al figurato con mezzi acrostici forniti dal greco, in cui le lettere che compongono quella parola (*ictys*) forman le iniziali del

[1] Sotto il simbolo dei fiori erano bensì adombrati nell' antica chiesa i doni dello Spirito Santo, e quindi nella Pentecoste era costume di gettarne dall'alto dei tempii sopra i fedeli assembrati; il qual uso conservasi presso a poco in Sicilia nel giorno di Pasqua di resurrezione, dove in alcune chiese si spargon fiori e si fan volare uccelletti.

[2] *Antologia italiana di scienze lettere ed arti*. Torino 1847, anno II, tom. III, pag. 367.

nome di Gesù e dei suoi più grandi attributi [1]. Nè al linguaggio dei simboli si ristette l'arte cristiana in mezzo alle persecuzioni; e le caverne in cui i fedeli avevan battesimo e sepoltura si vedon talvolta dipinte di tali figure, che mostrano i primi sforzi dell'arte nuova, che immediata seguiva al decadimento dell'antica. Di tali figure se ne scorgon parecchie nelle non mai illustrate necropoli di Siracusa; ond'è da conchiudere che anche in Sicilia emise i primi suoi vagiti la cristiana pittura, e qui come in ogni altra famosa terra che l'accolse nascente stampò le sue prime orme deboli e vacillanti. Nelle numerose nicchie che ivi dapertutto occorrono di svariate dimensioni son dipinti per lo più fiori, rami e festoni, uccelli, pavoni; vi ha talvolta nel centro una croce dipinta in nero; comunissimi vi sono i monogrammi. Due figure muliebri vestite a bruno sono in talun luogo espresse, in talun altro persin la Vergine col Cristo morto fra le braccia in mezzo ai monogrammi ed ai fiori; una donna ancora, forse la Vergine, con le braccia aperte in atto di preghiera, con uccelli accanto e fregi e rami variatissimi; tutto però con tale rozzezza che mostra l'infanzia più miseranda di un'arte. Nel qual fatto è da notare siccome il cristianesimo, contrario essenzialmente al paganesimo, dallo sviluppo dell'arte pagana non abbia tratto alcun partito, avversa essendone l'indole. Le arti toccavan l'apice della magnificenza in Roma quando sorse il cristianesimo: ma nulla i cristiani ne profittarono, perchè l'umiltà della loro religione non vestito avrebbe le fogge di un impero orgoglioso e potente, benchè le persecuzioni non avessero infierito. Quindi il cristianesimo nella sua origine primissima non conobbe le arti figurative, come osserva il Cicognara [2], per tema di non esporre al disprezzo gli emblemi del culto nascente: e nella sua prima persecuzione in Nicomedia, quando fu profanato il tempio principale dai persecutori, nessun oggetto visibile di culto vi fu rinvenuto, secondo Lattanzio, meno che i libri delle sante scritture, che furon dati in preda alle fiamme. Quando poi fu introdotto

Catacombe di Siracusa.

[1] *Ictys,* pesce: I, Iesous; C, Christos; T, Theou; Y, Yios; S, Soter; Ιησους, Χριστος, Θεου υἱος, σωτηρ; ovvero *Jesus Christus filius Dei; salvator.*

[2] Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova.* Prato 1823, vol. I. cap. VIII, pag. 284.

il culto delle immagini, e prendendo incremento mano mano che le persecuzioni cessavano, ebbe salde radici nell'ottavo secolo, gli artefici cristiani alla significazione dell' idea furono intenti, non sapendo la forma. La creazione dell'uomo ad immagine e similitudine di Dio apprestò una stabile giustificazione perchè la divinità si rappresentasse in umane sembianze. Ma questa idea ragionevole, che desume dal creato le forme del creatore, fu guasta per l' imperfezione nell'eseguire. Non più trovandosi, scrive il Vasari, nè vestigio nè indizio che avesse del buono, gli artefici non operarono più secondo le regole delle arti che non avevano, ma secondo la qualità degl' ingegni loro rozzi e materiali; onde uscirono dalle mani dei maestri di quei tempi quei fantocci e quelle goffezze che nelle cose vecchie appariscono. L' imprudenza nel moltiplicare senza misura queste rozze immagini con discapito della dignità religiosa fè nascere l' ostinatissima persecuzione degl' iconoclasti.

Inciampo dell'arte per la deformità dei tipi.

L'umiltà profonda che dominò il cristianesimo nei suoi primi secoli cagionò veramente l'abbiezione dell'arte. Di là sorsero i simboli, che, al dir di Tommaseo [1], sono un principio di scienza arcana, principio che la dottrina superba squadra freddamente con l'occhio della mente, l'umiltà semplice lo comprende esultando nel suo cuore: ivi è un consentimento d' intelligenze e di voleri inspirato, che ha origine da concordia di credenze, poichè laddove manchi questa unità egli è evidente che non può aversi simbolo comune. E questo principio di severa abnegazione da tutto ciò che era alieno dallo spirito concorse a giustificar l' imperizia degli artefici, se non a degradar l'arte, incapace d' imperfezione maggiore. Già si propagava in Oriente una credenza perniciosa alle arti figurative, che sin dai tempi di Adriano imperatore era invalsa nella greca chiesa, autore San Giustino. Questi nella sua *Apologia del cristianesimo* fè noto essersi il Verbo, nell'assumere umana natura, mostrato nelle forme più abbiette, così volendo aggiungere avvilimento nel fornir la grand'opera della redenzione. Non è più da ripescar la fonte onde abbia attinto San Giustino quel suo parere sopra quistione sì oscura: ma un uomo sì ri-

[1] TOMMASEO, *Bellezza e civiltà*. Firenze, Le Monnier. Dei simboli dell' arte cristiana, pag. 193.

putato in dottrina com' egli era nell' epoca sua ebbe a tener senza dubbio alcun documento di peso o alcuna voce popolare tramandata e diffusa in Oriente. Convenivano a tale opinione altri famosi sostenitori della chiesa nell' età medesima. Disse Tertulliano, tanto meglio tenersi il Cristo quanto la figura di Lui fosse più ingloriosa ignobile e inonoranda [1]. La qual sentenza agevolmente fu ovunque abbracciata, perchè non rimanendo nella chiesa alcuna tradizione autentica sulla figura genuina del Cristo, facilmente i fedeli appigliaronsi alle menome parole degli scrittori ecclesiastici, onde approssimare le loro idee al vero sembiante divino; fu quindi infinita la varietà nel rappresentarlo, e conseguenze micidiali alla pittura scaturirono dall'opinione di San Giustino e di Tertulliano, che rincalorì nella metà del quarto secolo sotto san Cirillo vescovo di Gerusalemme. Durante l'episcopato di lui, che ebbe principio nel 345, otto anni dopo la morte di Costantino il grande, fu accettata ed estesa la sentenza di San Giustino per ovviare all' imitazione scandalosa delle arti pagane in cui piegava la scuola bizantina, forse con molto senno, in mezzo all'universale barbarie: ma da ciò veniva a scapitarne la morale religiosa; quindi il partito dei più fervidi trai fedeli bandì dai templi del Dio vivente ogni similitudine tolta ai soggetti del politeismo, spezzò i simulacri pagani, riputandoli abitazione dei demonii e custodia agli spiriti delle tenebre [2], proscrisse l'arte, come strumento diabolico che aveva affascinato l'uomo nell'insania e nell'errore; e fu sotto l' imperatore Costantino Copronimo nel 754 il concilio di Costantinopoli dichiarò illecita l'arte della pittura [3], quell'arte che esser

[1] *Ne aspectu quidem honestus.* TERTULLIANO, *Adv. Jud.* cap. XXIV; ed altrove, *Adv. Marc.* lib. III: *Si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis meus erit Christus* etc.

[2] *Habitatio daemoniorum et custodia omnis spiritus immundi.* AP. cap. XVIII. Tertulliano mostra indegnazione contro quegli artefici che osavano accostare al corpo del Signore nell' Eucaristia quelle mani medesime che avevano fabbricato un corpo al demonio. *De idol.* cap. VII. Son perciò segnati nel martirologio i nomi di Claudio, Nicostrato, Castorio, Simplicio, Nicostrato e Sinfoniano, pittori e statuari, i quali prescelsero il martirio alla profanazione dell'arte con esprimer le figure di Giove e di Venere, che gli eran commesse da Diocleziano imperatore. (SURIUS, *In vita sanct. ab Ab. Lipom. olim conscript.*)

[3] *Concil.* tom. VII, pag. 254.

doveva indi avvivata dal soffio sublime di una inspirazione celestiale. Un detto figurato di s. Agostino, che detestava quai veri demonii gl' idoli pagani [1], e la voce di Tertulliano, che malediceva come ministri del diavolo i pittori e gli statuari [2], giustificavano quel frenetico oppugnar le arti, cancellavano ogni memoria dell' antichità, annientavano ogni antecedente dell'arte.

Vergine era il campo dove la cristiana pittura stampar doveva le prime vestigia. Assai sinistramente cominciò ella per vero, non essendo mossa che da un fervore traviato, senza studi da praticare, senza esempi da seguire. Sembra che volendo sottrarsi al senso, dice un illustre italiano [3], e conscia di nulla aver a desumere dal tegumento corporeo nel creare il prototipo dell'Uomo-Dio, studiasse ella d' annichilirlo, per giungere all' intuizione dell'anima; tanto infralite sono le membra in quelle prime figure. La deformità contraddistinse in sulle prime l'arte cristiana nascente dall'arte pagana adulta, o per dir meglio decrepita; e siccome il bello della forma, che l'arte eterodossa avea dominato, indi era stato proscritto nell'ortodossa e maledetto, il deforme fu prescelto secondo la massima di San Giustino e di San Cirillo, e le immagini più deformi trovarono un maggior numero di adoratori, forse estimate come più vicine ai prototipi, che non mai altronde esisterono di Cristo e della Vergine, ma tali essendo considerate le più antiche pitture, fatte al più sull'opinione degli scrittori della chiesa o su vaga tradizione popolare, e credute in gran parte copiate dal portentoso ritratto di se medesimo mandato dal Redentore ad Agbaro re di Edessa in Siria indi donato all' imperator Costantino, ovvero uscite dal pennello di s. Luca evangelista. Ma il fatto di Agbaro, narrato estesamente da Eusebio storico sopra una leggenda siriaca, fu rifiutato da papa Gelasio, il quale dichiarò apocrife le lettere che mostrano la sedicente corrispondenza fra il Nazareno ed il re di Edessa [4]; e tutti i teologi e gli scrittori ecclesiastici concorsero indi a Falsità de prototipi.

[1] *De la Croyance des Pères sur les Images* etc. lib. II, cap. VI, pag. 250.

[2] *Artifices statuarum et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo intulit.* Tertullianus, *De Idol.* cap. III.

[3] Rob. D'Azeglio, *Sulla genesi dei due principali tipi dell' arte cristiana.* Antol. Ital. tom. III, pag. 370.

[4] Baronii, *Annalium ecclesiastic. epitom. opera Henr. Spondani.* Lutetiae Parisiorum, 1622, tom. I, pag. 27, An. Chr. XXXI.

smentirle [1]. Osserva inoltre il Simon [2], nulla ritrovarsi in tutti gli scritti di san Luca, nè in tutte l'epistole di san Paolo, onde argomentar si possa che abbia saputo di pittura quel vangelista: anzi è molto probabil cosa che gli apostoli non gli avrebbero permesso di praticarla per non iscandalizzare gli ebrei, i quali avrebber congetturato che ciò si operasse per adorar coloro le di cui immagini si rappresentavano. Pari sentenza chiaramente sostengono il Calmet ed il Serry, negando che san Luca sia stato pittore o scultore. Altronde il più gran numero delle pitture del Vangelista si reputano le immagini di Nostra Donna ritratte, come si dice, su di lei. Ma come ciò se san Luca non conobbe la Vergine? Poichè la conversione di lui per mezzo di san Paolo non può stabilirsi prima dell'anno cinquantesimosecondo dell'era cristiana, quando l'apostolo si portò a Troade a predicare il Vangelo, mentre Maria era stata già assunta alla patria celeste nell'anno 48 secondo Baronio, o nel 43 secondo altri; certo pure essendo che non prima del 56 Luca evangelista già cristiano sia la prima volta venuto in Gerusalemme. Avverte inoltre il padre Frova, che le immagini della beata Vergine cominciaronsi a dipingere con in grembo il divin bambino non prima del quinto secolo, ed è falso attribuirle in tale atteggiamento a tempi più remoti. Dal che deriva che i più reputati scrittori e comentatori ecclesiastici, non esclusi il Tillemont e i Bollandisti, rifiutaron siffatta tradizione, sostenendo che tali pitture siano bensì di un cotal Luca pittore, ma non mai del Vangelista. Il che sembra mirabilmente confermato dalla memoria sulla immagine di santa Maria dell'Impruneta presso Firenze; nella quale scrittura del quartodecimo secolo, pubblicata da Giovanni Lami [3], troviam così detto intorno a quell'immagine dipinta verso la fine dell'undecimo secolo: « E la cagione fu princi-« palmente, che, mentre che si fece detto romitorio, detto messer lo

[1] Gibbon, *Storia della decadenza e rovina dell'impero romano.* Palermo 1835. vol. III, cap. XLIX, pag. 512.

[2] Simon, *Dictionnaire biblique.* Lyon 1703, vol. II, pag. 51. Piacenza, *Sopra l'error popolare che san Luca fosse pittore, dissertazione;* nell'edizione del Baldinucci, Milano 1811; vol. VIII, pag. 5. Cicognara, *Storia della scultura in Italia.* Prato 1823, vol. I, pag. 316.

[3] Lami. *Delic. erudit.* vol. XV.

« vescovo fe fare e dipignere la tavola di nostra Donna, come lui « ebbe per rivelazione da Dio; e dipintore ne fu un grande servo di « Dio, e di santa vita, nostro fiorentino, il quale avea a nome Luca, « santo volgarmente chiamato, e quando faceva figure di Nostra Don- « na, prima confessandosi e comunicandosi, e nè alcun prezzo pi- « gliando.» È da conchiuder quindi, che la volgar credenza che Luca evangelista sia stato pittore e che molte Madonne siano state da lui dipinte, sia insorta dallo scambio del nome di talun pittore chiamato Luca, tanto più se era questi appellato santo, come si dice nella scrittura di santa Maria dell' Impruneta. Eppure per tutto il mondo cattolico si reputan volgarmente di San Luca tante immagini vetuste e deformi che a svariati periodi dell'arte sovente appartengono. Sicilia nostra non ne è priva; e dell'evangelista si addita la rude dipintura della Madonna della Lettera nel duomo di Messina, di cui in alcune stampe che la ritraggono è il titolo « *S. Maria de Litterio a D. Luca depicta* »; un'altra bensì nel tesoro della cattedrale di Palermo, che evidentemente è bizantina e posteriore di gran lunga all'eresia di Nestorio, con la greca iscrizione MP. ΘY.; e varie altre sparse dovunque. I bizantini moltiplicarono il numero di tali pitture sui sedicenti tipi e ne infestarono il mondo. Ma volendo paragonare sin nella più abbietta infanzia l'arte cristiana e la pagana, quasi raffrontando in entrambe il deforme, ben si scorge che mentre il tozzo ed il goffo campeggia nell' ultima, un diverso carattere di sveltezza o meglio di secchezza è manifesto nell' altra. Il qual fatto, che a prima vista sembrar potrebbe accidentale, ha la sua ferma origine nell'espressione dei patimenti corporei per la disciplina della carne e l'elevazione dello spirito religioso. Il sentimento simbolico cristiano non solo predominò l' ideale, ma intese ad avvivar la materia coi principii inspirati dal cristianesimo. Ben disse quindi il Cantù [1], « che avvicinavasi alla materia la scintilla dello spirito, perocchè le rivoluzioni che si fanno nell' idea portano conseguenze a tutti i fatti, e come la morale privata e pubblica e la letteratura, così le arti belle dovevano dal cristianesimo ricevere un mutamento radicale e non essere distrutte, ma compite.»

[1] Cantù, *Storia degli Italiani*. Palermo 1857, vol. II.

Una voce tuonava di già in occidente contro il deforme che avevan riuscito a diffondere per tutto l'oriente le massime di san Giustino e di Tertulliano. Un dei più sapienti dottori della chiesa latina, s. Agostino, valse alla rinnovazione iconica della figura del Cristo come la precipua del culto, stabilendo essere effetto del peccato ogni deformità sì morale che organica, come cagione di tralignamento nell'umana specie, e quindi esserne stato scevro il corpo di Cristo, perchè immune da original peccato [1]. La causa medesima sostennero s. Ambrogio e s. Girolamo, dicendo questi che lo splendore e la maestà dell'essenza divina in lui occulta, non potea mancar di rilucere nell'aspetto umano [2]. Anch'egli finalmente il Nisseno rafforzava col proprio voto l'opinione sulla bellezza del Messia, stimando aver questi celato della divinità sua quant'era necessario a non abbagliar lo sguardo dei mortali. Così modificate le idee, cominciaron le forme a migliorarsi come strumento del pensiero. Un'aura di rigenerazione spirò nell'arte cristiana; e quel sentimento religioso, che era stato sin allora in balìa di un meschino traviamento, quasi rinveniva la diritta via smarrita, e rompendo le tenebre dell'ignoranza avvivava di un suo raggio il genio dei cristiani dipintori. Null'altro poteva accelerare il progresso della nuov'arte, men che la forza del concetto morale intesa vividamente nell'animo dei credenti, la quale fu ignota ai greci perchè fu ignota al paganesimo; quindi a nessun perfezionamento giovato avrebbe allora lo studio della forma sui monumenti pagani, ma per soverchio applicarsi al raffinamento del gusto si avrebbe piuttosto fiaccato il fervore del sentimento religioso. Sanissimo consiglio fu quello dunque della chiesa, di proibir nell'arte cristiana ogni menoma derivazione dal paganesimo e di lottare contro un'arte già perfetta nell'espressione degli affetti e dei sentimenti che l'animavano, per dare un campo del tutto nuovo al genio nascente. Giunse perfin la chiesa a mostrar l' ira del cielo contro chi ardito avesse

[1] *Si Christus, qui homo factus est, non habuit originale peccatum, nulla imagini Dei pravitas dominetur ingenita.* S. August. *Op.* tom. XIV, pag. 1682.

[2] *Certe fulgor ipse et majestas divinitatis occultae, quae etiam in humana facie relucebat, ex primo ad se videntes trahere poterat aspectu.* Divi Hieron. *In Matth.* lib. IX.

dei fedeli prendere alcun partito dall'arte eterodossa. Così in un'epoca di credulità somma il gastigo narrato da Teodoro e da Niceforo, di essersi inaridita la mano di quel pittore di Costantinopoli che tentò dipinger Cristo sotto la forma di Giove, (an. 462), inorridir dovette gli animi di tutti coloro che esercitavan le arti [1]. Il concilio Quinisesto di Costantinopoli, congregatosi nel 692, nel capitolo LXXXII diede la più grande spinta al perfezionamento della pittura religiosa, prescrivendo che nelle immagini sacre la grazia dalla verità non mai andasse disgiunta, perchè meglio attingesse il perfetto ciò che si volesse esprimere; laonde la figura del Cristo non più sotto il simbolo dell'agnello venne di là innanzi dipinta, ma sotto l'umana veste che indossò il Redentore per far rinascer l'uomo alla vita.

La Sicilia illesa dalla eresia degl'iconoclasti.

Ma in sull'entrar dell'ottavo secolo e precisamente sin dal 726 la eresia degl'iconoclasti attraversò il sentiero all'arte cristiana. Ruggì la chiesa contro i suoi persecutori negli scritti del Damasceno; ma i proseliti dell'Isaurico del Copronimo e dell'Armeno si avanzarono dovunque imperterriti e immenso stuolo di martiri giacque per loro mano. La Sicilia si sostenne gagliarda, e l'eresia non osò di offenderla. Qui la pittura si era distinta a preferenza del rimanente d'Italia sin dalla fine del quarto secolo dell'era volgare; e se n'ha documento dal famoso Simmaco prefetto allora di Roma, il quale, scrivendo in Sicilia ad un cotale Antioco, ne loda lo spirito d'invenzione e la delicatezza del gusto in aver trovato un nuovo genere di musaico ignoto sino allora, e lo prega al tempo medesimo di mandargliene in Roma alcun saggio in quadri o in tegole di cotal guisa lavorati, per poter progredire dalla rudità di quell'epoca e perfezionar tal decorazione [2]. Tanto inetta esser doveva contemporaneamente nella penisola l'arte dei musaici, che lo stato di essa in Sicilia non come progresso ma come invenzione reputavasi. Or non

[1] Baronii, *Annalium ecclesiastic. epitom.* Lutetiae Parisiorum 1622. tom. I, pag. 683.

[2] *Nunc elegantia ingenii tui et inventionis subtilitas praetianda est; novum quippe musivi genus et intentatum superioribus reperisti, quod etiam nostra ruditas ornandis cameris tentabit affigere, si vel tabulis, vel tegulis exemplum de te praemeditati operis sumpserimus.* Symmac. lib. VIII, epist. XIV.

trovando la pittura opposizione nell'eresia degl' iconoclasti continuò fra noi a progredire, ed il zelo con cui la chiesa di Sicilia scagliossi contro quell'errore, benchè ella ne fosse immune, dimostra ad evidenza il suo amore per l'arte religiosa [1]. San Giacomo e san Sabino [2] vescovi di Catania campioni imperterriti furono in quella pugna sotto il vessillo della fede. Siracusano fu Stefano III pontefice [3], che nel 769 adunò in Roma il concilio contro gl' iconoclasti e cercò invano la conversione di Costantino Copronimo. La Sicilia divenne asilo dei fedeli che scampar potevano ai furori dell' Oriente (ciò è noto dalla vita di san Giuseppe l' innografo [4]); e v' ebbe fra gli altri san Gregorio Decapolita, il quale si recò in Siracusa [5]. Indi in sul terminar delle persecuzioni nove vescovi di Sicilia convennero al secondo concilio Niceno convocato nell'anno 787 con l'autorità di papa Adriano in difesa del culto delle immagini [6].

La Sicilia respinse dunque con invitto ardire l'eresia degl' iconoclasti, sofferì durezze indicibili per serbarsene illesa, e vinse. Sin dal cominciamento del secolo VIII essa era stata tolta alla giurisdizione del suo capo legittimo da Leone Isaurico e sottoposta al patriarca di Costantinopoli, il quale si sforzò d' introdurvi il rito della sua chiesa. In tal guisa finchè la Sicilia durò soggetta al seggio di Roma ne furon latine la liturgia, la lingua, l'arte; ma poichè distese il dominio sovr'essa il patriarca di Oriente, come greca divenne la liturgia, l'arte ancor ne ritolse il carattere e fecesi greca. Sebbene

[1] Cajetani, *Isagoge ad historiam siculam*, cap. XXXVI. n. 14, pag. 262.

[2] Cajetani, *Vitae sanctorum sicul* tom. II, pag. 32. Pirri. *Sic. sacra, in not. eccl. Catan.* De Grossis, *Catana sacra*, cap. XI, pag. 24, e cap. XII.

[3] Anastasius bibliothecarius, *In vita Stephani III.*

[4] Hipp. Marracci, *In Mariali s. Joseph Hymnographi.*

[5] Cajetani, *Vitae sanct. sicul. in animadv. ad tom. II*, pag. 17, n. 9.

[6] I vescovi intervenuti al concilio furono Teodoro di Palermo, Teodoro di Catania, Giovanni di Taormina, Gaudioso di Messina, Costantino di Lentini, Costantino D' Iccara, Giovanni di Triocala, Teofane di Lilibeo e Stefano di Siracusa. Epifanio diacono della chiesa di Catania conchiuse il concilio con una eloquente orazione, che è inserita nel tomo settimo dei concili generali. Guliemi Cave, *In script. eccl. hist. liter.* vol. I, pag. 331. Cajetani, *Isagoge*, cap. XXXVIII. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine.* Palermo 1719, tom. I, pag. 247.

intanto la imperfezione non veniva meno nei dipinti bizantini di quell'epoca, vediamo un passo considerevole nell'educazione delle idee; perchè del simbolismo si abusava meno, e le persecuzioni degli eresiarchi avevan reso alquanto guardinghi i cristiani artefici nell'esposizione dei concetti religiosi.

Secondo il rito dei greci le pitture sacre servirono per dar la pace ai fedeli nelle messe solenni; per l'uso altresì delle processioni, poichè i greci non adoperaron mai le immagini di rilievo; finalmente per appagar la pietà dei fedeli, che le mura domestiche ne volevan provvedute in copia, e massimamente in Sicilia, per mostrare la loro opposizione all'eresia degli iconoclasti e per rintuzzarne l'ardire. Queste pitture consistevano principalmente in *dittici* e *trittici*: così appellaronsi due o tre tavolette fra loro connesse per mezzo di gangheri in modo da potersi aprire e chiudere a talento. Altri dicevansi *litterati*, perchè vi si segnavano i nomi dei vescovi, dei più benemeriti della chiesa, dei più cospicui per dignità e dei fedeli defunti, e si appendevano agli altari; altri *pitturati*, nei quali abbiam cennato di essersi particolarmente dispiegata la pittura nel tempo di cui si ragiona. Questi ancor si dissero *ecclesiastici*, a differenza dei trittici *litterati*, che furon detti altresì *consolari*, perchè i consoli adoperavanli parimente per uso civile. Remota ne è l'origine; ma avverte con senno il Gori [1], esserne stato più frequente l'uso durante l'eresia degl'iconoclasti, poichè potevan chiusi sfuggire più agevolmente all'insania dei persecutori. Vi si dipingevan le immagini di Gesù Cristo colle sigle consuete IC. XP., della santa Vergine MP. ΘY., degli apostoli e dei santi.

Dipinti di questo genere non pochi ve n'ha in Sicilia; ma sono in gran parte di epoche posteriori ed imitati dagli antichi, perchè il rito greco rimasto in Sicilia nelle colonie indi stabilite fu tenace ai tipi; laonde moltissime rozze imitazioni, fatte in tempi di considerevole sviluppo artistico, mentiscono l'epoca loro e sembrano vetusti originali. Pure i più antichi dipinti greci rimangono in Siracusa; perchè questa fu la metropoli della chiesa di Sicilia durante la dominazione bizantina. L'abate Avolio diè notizia di alcuni colà esi-

Dei dipinti bizantini in Sicilia.

[1] Gori, *De cap. mitr. J. C.* cap. IX.

stenti in una sua elaborata memoria [1]. Di un dittico già posseduto in Siracusa dal conte Gaetani caviam la descrizione dal disegno e dalle notizie pubblicatene da lui medesimo, per mostrarne in tal guisa il vero carattere e la forma [2]. La materia è di legno indorato al di dentro e miniato esternamente, congiunte fra di loro le due tavolette con due gangheri di ferro. Greco è il carattere della pittura, greche vi son le leggende. In una delle tavole si vede dipinta sino a mezza vita la Vergine col suo figlio santissimo, il quale siedele in braccio, vestito di tunica talare di color turchino screziata d'oro, sovra di cui scende dall'omero sinistro un pallio porporino fregiato di oro a liste. Egli alza la destra in atto di benedire e tien nella sinistra un di quei piccoli volumi che nelle statue o pitture antiche vedonsi in mano dei consoli e degl' imperatori; ha nel capo un nimbo tripartito in modo di croce, con le lettere ΕΙ ȣ-Ν (*l'ente o colui che è*). Un manto d'oro scende giù dalla testa alla Vergine a traverso del petto in sulle braccia che lascian veder la tunica ond' ella di sotto è vestita; i consueti monogrammi ΜΡ. Θȣ. e ΙC. ΧC. Nell'altra tavoletta del dittico vedesi dipinto l'arcangelo Michele in giovanile sembiante, con ali alle spalle, vestito in abito sacerdotale col clavo aureo, ch' è l'*analabo* dei greci, l'odierno scapolare, sovrapposto ad una tunica di porporino colore stretta ai fianchi da una zona aurea ed ai polsi da due simili ornamenti. In questo dipinto scorgesi l'arte assai progredita dalla sua rude infanzia, sin da quando ebbe luogo la rigenerazione contro il deforme. Il sentimento alquanto sviluppato che vi campeggia il fa attribuire ad un'epoca non molto rimota che troppo ardimento sarebbe il precisare. Il concetto religioso, che rappresenta l'angelo come figura del sacerdote, ministro di conciliazione tra Dio e l'uomo, che in augusta maniera invita a venerare il mistero della maternità della Vergine, di cui egli appare celestialmente compreso, riempie l'anima di un sentimento così sublime, che sola l' idea inspirata dell'artefice cristiano è d' ingenerar capace.

[1] Avolio, *Delle pitture greche dell'età di mezzo che in gran copia tuttora rinvengonsi in Sicilia*; lettera inserita nel giornale di scienze lettere ed arti. Palermo, tom. XVII, pag. 304.

[2] *Nuova raccolta di opuscoli di autori siciliani*. Palermo 1793, vol. VI pag. 3 e seg.

Oltre a questo dittico preziosissimo altre piccole tavole del medesimo stile possedeva il Gaetani. Il museo siracusano ne è in maggior copia fornito, e l'Avolio ragiona spezialmente di due trittici, di un dittico e di otto tavolette, ciascuna delle quali rappresenta un apostolo. Ve n' ha del pari in Catania nel museo dei benedettini; principalmente un dittico che rappresenta la natività del Cristo e la visita dei Magi, ed una tavoletta ove in fondo dorato vedesi in mezzo Gesù da re con in capo il diadema, la santa Vergine a destra, san Giovanni a sinistra. Di un reliquiario dipinto sul medesimo stile, nel tesoro della maggior chiesa di Lentini, abbiam contezza da un' illustrazione datane dal padre Allegranza [1]: e notevole è un trittico del museo Salnitriano in Palermo, fatto di laminette di rame indorate al di fuori e nei lati, che rappresenta a destra quattro dottori della greca chiesa, quattro altri santi a sinistra, e nel centro il Salvatore assiso in un trono con la santa Vergine a destra ed a sinistra il Battista. Buon numero di simili pitture rimangono in Messina. Nella seconda metà dell'undecimo secolo, scrive Amari [2], un ricco cristiano del paese, faccendiere dei normanni e poi monaco, avea dato opera a raccogliere libri e dipinture in Messina. Il prete Scolaro con suo testamento del 1114 lasciò al rinomato monastero del Salvatore trecento codici greci e bellissime immagini coperte d'oro [3]. Ma è da sapere che avea viaggiato in Grecia e che solea comperare da' mercatanti di quella nazione; quindi è da sospettar forte che non sian degli artisti greci di Sicilia quelle miniature dei codici del monastero del Salvatore. Sin nei tempi moderni vediamo altronde accorrere artisti dalla Grecia in Messina, perchè nei decreti sinodali di cinque messinesi arcivescovi, Antonio Lombardo, Andrea Mastrillo, Simone Carafa, Giuseppe Cicala e Giuseppe Migliaccio, è stabilito che *i maestri di buone arti* che si portano dall'oriente in Messina dopo quattro giorni dal loro arrivo facciano innanzi al protopapa la pro-

[1] Allegranza, *Lettere familiari delle cose di Sicilia*. Roma 1735.

[2] Amari, *Storia dei musulmani di Sicilia*. Firenze, Le Monnier. 1858, volume II, pag. 400.

[3] . . . *Codices pulchros et diversos numero trecentos: item dono imagines perpulchras et coopertas auro etc*. Dal testamento del prete Scolaro presso Pirri, *Sicilia sacra*, pag. 1005.

fessione di fede. Se dunque nei tempi posteriori le immigrazioni dei greci artefici colà continuavano, esserne dovette grandissima la concorrenza dominando in Sicilia il greco impero. Nella chiesa di san Gioacchino in Messina v'ha parecchi dipinti di greco stile; particolarmente una tabelletta che rappresenta la santa Vergine sul letto di morte, attorniata dagli apostoli, mentre in alto vedesi l'anima di lei che al cielo sen vola: vi è da notare l'iscrizione **H·KOIMICIC THC ΘKΥ** (*dormitio deiparae*), dove Maria viene onorata del titolo che nel concilio di Roma adunatosi nell'anno 430 dell' era cristiana sotto il ponteficato di san Celestino ed in quello di Alessandria dell'anno medesimo le fu decretato, sconfitta restando l'eresia di Nestorio. Chi sa che quel pregevol dipinto non provenga dai monaci del monte Athos in Grecia, dove esiste un monastero titolato *dormitionis Deiparae*, dove pittori valentissimi erano i monaci. Di greca mano pur sono vari dipinti sopra tavola in Messina nella chiesa di san Niccolò dei greci; quelli spezialmente che rappresentano gli atti della vita di Maria, di assai poco sviluppo di forme e di sentimento. Preziosissima ed ignota sinora è finalmente una tavola di mezzana grandezza, che or fa parte della privata galleria del duca della Verdura in Palermo. Essa è senza dubbio di un'epoca posteriore a quella di cui discorriamo a presente; ma perchè può rilevarsene il vero carattere di quel greco stile che generò effettivamente la pittura siciliana dell' epoca normanna e perchè in appresso non sarà più luogo di parlarne, vogliamo qui mentovarla. Rappresenta san Giovanni degli Eremiti, ed intorno a lui in piccolissime figure gli atti della sua vita e del suo martirio. Sta il santo all' impiedi, in abito bruno da eremita, e tiensi al petto con la destra la croce: il suo sembiante riluce di una gran forza di sentimento religioso in quel volto macilente per continua penitenza che esprime un totale abbandono dalle cose mortali e l'elevazione dello spirito a Dio. Non sappiam cessar dallo stupore nel mirar con che precisione vi sono dipinte le figurine d' intorno in ciascun dei soggetti della vita del santo che sono indicati con greche leggende: in epoca sempre bambina per le arti figurative, comunque posteriore, son queste figure da tenersi quali artistiche maraviglie. Il dipinto è per fermo di un'epoca ancor più prossima di quella allorquando Ruggero eresse in Palermo la chiesa di san Giovanni degli Eremiti

con greca architettura, e ad essa appartenne probabilmente il quadro, che alla più eletta scuola della greca pittura del medio evo senza fallo è dovuto. Ecco la rigenerazione delle idee nel cristianesimo far risorgere dall' ignoranza di una prima età pericolosa ed oscura l'arte novella, atteggiarla a celestiale bellezza, svincolarla in tutto dal deforme, ovviando al concetto di umiltà e di abbiezione col sentimento più solenne di gloria e di trionfo. Al che i greci misero mano i primi, ed attinsero dal loro genio eminentemente cristiano un carattere maraviglioso di sacra espressione che mano mano andavan mellorando per mezzo della forma , accostando viepiù l'arte al perfetto ; ma ella non vi pervenne al sommo pria che l' Italia avesse apprestato il valore dei suoi.

Indizi dell'arte cristiana in Sicilia sotto i musulmani.

Seguì al governo bizantino in Sicilia l' invasione dei musulmani. Ma il cristianesimo non mancò giammai; e poichè la chiesa siciliana era stata soggetta a Costantinopoli, il rito greco e la liturgia non ne furon dismessi prima dei normanni , i quali indi introdussero il rito gallico o latino. Sebbene sotto i musulmani quella parte di Sicilia che fu detta un tempo *Sicania*, indi *Val di Mazara*, sia stata quasi interamente occupata dagl' infedeli ed il numero dei cristiani siavi divenuto scarsissimo , nelle altre due valli di Noto e di Demona i cristiani prevalevano di numero. Siracusa , Taormina e Catania rimasero ben lunghi anni indipendenti, ed in quel tempo ebbe ancor preponderanza il cristianesimo e libero fu il commercio coi greci di Costantinopoli. Abbiam contezza che la pittura cristiana non andasse perduta e nel clero se ne trovavan talvolta i cultori : onde si ha dal Fleury, che nel nono secolo Zaccaria Cofo vescovo di Taormina e partigiano dello scisma di Fozio era ancor dipintore.

Miniatura nei capitoli di S. Maria Naupactitessa.

Splendido argomento sarebbero all'uopo i capitoli serbati nell'archivio della Cappella Palatina in Palermo, che si riferiscono ad una confraternità instituita sin dal 1048, i quali recano in fronte una miniatura pregevolissima rappresentante la Vergine; e sebbene non rimontino precisamente a quel tempo, non essendo che una rifazione degli antichi capitoli dopo alcuni anni eseguita, pur la Madonnina che vi sta in capo miniata è senza dubbio ritratta dalla primitiva immagine che nel santuario veneravasi e forse altresì ricorreva nell'originale dei capitoli; poichè, siccome altrove accennammo, in essa scorgesi un fare

tutt'altro dai musaici dei templ normanni, con quelle linee colanti e con quel panneggiare disinvolto e schiettissimo che tanto differisce dal piegheggiare di quelli sempre trito e ravviluppato. Di tal miniatura, qualunque ella sia, diamo qui il disegno, per mostrare una si notevole differenza nel comporre e nel modellare, la qual distingue chiaramente un'epoca ben diversa da quella dei musaici.

Se questi capitoli appartengano alla Sicilia.

Il Di Giovanni ed il Morso[1], giovandosi di una versione in qualche luogo non molto esatta di Francesco Pasqualino, stimarono quei capitoli pertinenti ad una confraternità nel tempio di san Michele nella contrada dei Naupactitessi (*fabbricatori di navi*) in Palermo. Ma una nuova versione dell'ab. Nicolò Buscemi, mostrando l'inesattezza della prima, fece por mente all'originale, onde si fè noto aver luogo l'immagine nel tempio di san Michele nel monastero delle Naupactitesse (*ἐν τῇ τῶν ναυπακτιτησσῶν μονῇ*) tra le circostanze del Girio, anzichè nella contrada dei costruttori di navigli[2]. Dal che Amari rigetta la

[1] De Johanne, *Codex diplomaticus Siciliae*. Pan. 1743, pag. 347. Morso, *Descrizione di Palermo antico*. Pal. 1827. pag. 107 e seg.

[2] Crediamo qui opportuno di riprodurre intero il testo del diploma pubblicato senza accenti e con la novella versione dal Buscemi, nel suo raro lavoro: *Appendix ad Tabularium regiae ac imp. capellae divi Petri in regio palatio panhormitano*. Pan. 1839. fol. 5 e seg.

Του δεσποτου και σωτηρος ημων Ιησου Χριστου του Θεου και τουτο προς τοις αλλοις ειποντος, οπου δυο η τρεις εισι συνηγμενοι εις το εμον ονομα, εκει ειμι εν μεσω αυτων, ου μικρα τις εφεσις επηλθε τοις προ ημων εις το συνελθειν, και χορον ενα συστησασθαι ιερον, ιν᾽ εκεινου κτισωνται φυλακα, και συνοχεα της ιερας ομηγυρεος. Και επει τουτο παρ᾽ εκεινων τετυπωται και εσπουδασται λιαν συντετηρημενως, και ασφαλως, και δι᾽ εργου επερατωθη κατα το εξακισχιλιοστον πεντακοσιοστον πεντηκοστον εκτον ετος της τηνικαυτα ανυσθεισης πρωτης ινδικτιωνος: και τομος συνετεθαι τα τοτε δοξαντα εχον εν εαυτω. εφθη δε υπο του χρονου ιαφθηρηναι, και προς αφαντωσιν

Domino et Salvatore nostro Jesu Christo Deo inter caetera et hoc dicente: ubi sunt duo vel tres congregati in nomine meo, ibi sum in medio eorum; non parvum desiderium supervenit his, qui ante nos *fuerunt*, convenire, et chorum unum constituere sacrum, ad illum efficiendum custodiam et coniunctionem sacri coetus. Quamquam hoc ab illis factum est, et summa diligentia conservatum, et integre et cum labore finitum anno sexmillesimo quingentesimo quinquagesimo sexto prima indictione tunc peracta: et charta facta est in se continens, quae tunc statuta sunt; accidit autem hanc prae tempore corrumpi, et nulli obviam esse propter omnimodam evanescentiam:

istituzione di quella confraternità in Palermo l'anno 1048, nella quale fossero ordinate processioni ogni mese e feste annuali ed ese-

τελειαν παρ' ουδεν καταντησαι, ινα μη αμνημονευτα τα τυπωθεντα τε και γραφεντα ημιν τε, και τοις μεθ' ημας εσονται, καινιχσθαι τουτον ημεις δειν ωηθημεν, και τοις μετα ταυτα παραδουναι εις μνημην, και φυλαχην, και συντηρησιν, ως οιον τε προς την του καλου μονημοτητα. Διο δη και τον παροντα συνθεντες τομον, και ταις οικειαις ημων υπογραφαις τουτον κατεμπεδωσαντες εν τω ονοματι του Πατρος, και του Υιου, και του αγιου Πνευματος, της μιας και ασυγχυτου, και βασιλειου αρχης τυπουμεν. ως αν υπηρετωμεν εν ταις θειαις και ιεραις δοξολογιαις τη πανσεπτω και θεια εικονι της υπεραγου δεσποινης υμων θεοτοκου, και αειπαρθενου Μαριας, της και την στασιν εχουσης εν τω ναω του πανενδοξου, και αρχιστρατηγου Μιχαηλ του τιμωμενου, εν τη των ναυπακτιτισσων μονη κατα την του γυριου γειτονιαν. προ μεν αλλου παντος κοινως απαντες απαξ εκαστου μηνος εν τη εκκλησια της στασεως ετυχεν: εκειθεν δε μεθ' ιερων υμνων ταυτην λαμβανοντες απαγωμεν, οπου αν ετοιμαση εις εξ ημων την μηναιαν στασιν αυτης, εκειθεν δε παλιν προς ετεραν οπου ο ετερος, και καθεξεις τροχικως εως αν η ολη αδελφοτης εκμετρηθη: την πασαν υπηρεσιαν ποιουντος εκαστου ημων εν τη αυτη αγια εικονι κατα το ολον μηνιαιον διαστημα. επιτελουμενης και της θειας μυσταγωγιας εν ταις εβδοματικαις περιοδοις, κατα τετραδα τε και παρασκευην, μνειαν ποιουμεν ημεις των ορθοδοξων ημων Βασιλεων, αγιωτατου πατριαρχου, του ιερωτατου μητροπωλιτου ημων, του πανοσιου εκεινου μοναχου και ηγου-

ne quae obfirmata et conscripta fuerant obliviscantur nobis, et his qui post nos erunt, renovare hanc nos debere putavimus, et his post haec prodere in memoriam, et custodiam, et conservationem, ut possibile est ad boni stabilitatem. Quamobrem praesentem constituentes chartam, et nostris propriis subscriptionibus ipsam confirmantes in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, unius, et distincti, et regii principatus obsignamus. Ut inserviamus in divinis et sacris glorificationibus venerabili et divinae imagini supremae dominae nostrae deiparae, et semper virginis Mariae, quae habet stationem in templo gloriosissimi principis exercituum Michaelis onorati in monasterio Naupactitessarum inter vicinia Gyrii. Ante alia omnia equidem convenire oportet omnes semel unoquoque mense in ecclesia stationis tempore; illinc cum sacris hymnis ipsam capientes abducamus, ubi unus ex nostris paraverit menstruam stationem eius: illinc autem rursus ad aliam, ubi alter *paraverit stationem*, et sic per circulum, usquedum universa fraternitas dementiatur: omne ministerium faciente unoquoque nostrum in ipsa sancta imagine per totum mensile spatium. Expleta divina mystagoge in hebdomadarum periodis, per quartam et sextam feriam nos mentionem faciemus orthodoxorum nostrorum imperatorum, sanctissimi patriarchae, sacratissimi metropolitae nostri, omnino sancti illius monachi et egumeni eorum, qui sunt in Stirio, domini Theodori filii Leonachi superioris

quie solenni dei confrati, poichè non v' ha menzione della città, nè monastero di donne potè avere esistito, egli dice, in Palermo in quel-

μενου των σθειριου κυριου Θεοδορου του Λεοναχ., του περιοντος της αυτης μονης των ηγουμενευσων εν τη των ναυπακτιτησσων μονη, της ολης ημων αδελφοτητος, των τε περιοντων, και των προαπελθοντων, και παντος του χριστιανικου πληρωματος. ταυτ' ουν τετυπωται γινεσθαι παρ' ημων, κατ' αυτην την εισβολην της πρωτης ημερας εκαστου μηνος. ει δε τε χειμων τις σφοδρος επεισφρησας την λειτουργιαν εμποδισει, την μετ' εκεινην ημεραν, η την μετ' αυτην, η την εφεξης, ιν' εκπληρωμεν το λειτουργημα. Και μην και απαξ του ενιαυτου, τελειν οφειλομεν την θειαν, και αναιμακτον μυσταγωγιαν, ενθα αν παρ' ημων τυπωθειη. υπερευχωμενοι αλληλων και παντων κοινως, ως προλελεκται, πασαν σεμνοπρεπειαν εχοντες, και χριστιανοις αρμοδιον πολιτειαν και καταστασιν. Αλλ' επει εκ των ομοιων, και τα ομοια τεκμερεσθαι δει, ο της πολιτειας λεγος διαρρηδην βοα, ει συμβη των αδελφων ημον εν αφθονω του τα της σωτηριας ημον βασκυνοντος, αρχαιου εχθρου και αποστατου δαιμονος σκανδαλιοθηναι (ωσπερ ορωμεν τουτο γινομενον εν πολλοις) η κατα τα ετερου παροξυνεσθαι, η και απορραγηναι της ιερας ημων αδελφοτητος, τα του κυριακου λογου, διαπραττομεθα εν αυτω, ιδια τε τουτον ελεγχουντες και δημοσια, και επι της εκκλεσιας αυτης. και ει ευδοκια του αγαθου θεου ημων της κακιοτης εκεινης, οποια αν και ειη αποσταιη, διαγωγης, των μελων και μερων αυθις εσεται της θειοτατης συναυλιας ημων, ωσπερ το αναπαλιν. Τω δε τεριτεσσοντι νοσω τειι σωματος

ipsius monasterii, degentium in monasterio Naupactitessarum, totius nostrae fraternitatis, vivorumque simul et mortuorum, et totius christianae plenitudinis. Haec igitur statutum est fieri a nobis per ipsum ingressum primi diei uniuscuiusque mensis. Sin autem procella aliqua vehemens superingressa publicum ministerium impediat, subsequentem diem, aut aliam post eam, aut aliam deinceps eligere debemus, ut publicum ministerium tandem expleamus. Quin etiam semel in anno celebrare debemus divinam et incruentam sacrorum actionem, ubi a nobis statutum fuerit, orantes invicem pro nobis et pro omnibus communiter, ut supra dictum est, omnem dignam morum gravitatem praeferentes, et aptam Christianorum vitae rationem et institutum. Sed quum ex similibus et similia coniicere oportet, evangelicus sermo aperte clamat: si contingat fratrum nostrorum aliquem livore antiqui hostis et desertoris daemonis, ea quae ad nostram salutem pertinent invidentis, scandalizari, (quemadmodum cernimus hoc fieri in multis) sive adversus alium se praeferre, aut expellendum fore a sacra nostra fraternitate; ea quae dominici sunt sermonis exequentes in eo, secreto hunc corripiamus, et publice, et in ecclesia ipsa. At si benevolentia boni Dei nostri a pessima illa, qualiscumque ea sit, revertatur vitae ratione, in membris rursus et partibus sit divinissimae nostrae congregationis, ut viceversa si non resipiscat. Verum si aliquis noster frater in

l'epoca, nè il nome topografico che vi occorre (*girio*) appartiene a Palermo nè ad altra terra di Sicilia. Anzi soggiunge, che le preghiere

αδελφω ημων, συναθροιζομενων ημων παντων, ευχη γινεσθω εις απαλλαγην του οχλουντος αυτω νοσηματος. αλλα και περι του την ζωην απολελειποτος αδελφου ημων, και μεταχωρησαντος προς τα εκειθεν μονηματα, και αθανατα, συναθροιζομενων ημων περι την εκφοραν του λειψανου αυτου, τας ειωθειας δοξολογιας επιτελωμεν μεθ' ημετερων κηρων. ει και τουτο δρησειεν και ετι διαμνημονευοντες αυτου εσομεθα κατα την επικρατησασαν παρα τοις χριστιανοις συνηθειαν κατα τε τριτην, εννατην, και τεσσαρακοστην ημεραν της τουτου ταφης, και κατα τας ενιαυσιαιας μνημας αυτου. και ταυτα ποιουντες, και υπερ της εκαστου εταιρου ημων σωτηριας φροντιζοντες, παση σπουδη και προθυμια, το ιερον ημων συνταγμα ως ημεραι αυξανεσθαι τε, και πληθυνεσθαι, και υπερ τας κεδρους, ως ειπειν, του λιβανου επεκτεινεσθαι, δι' εργων σπουδαζομεν, οπως και των ανθρωπων επαινον ληψωμεθα, και την προς θεου πολυπλασιον ανταποδωσιν ου μονον ενταυθα, αλλα πολλω δε του και πλεον, κατα την τελευταιαν, και μονην εκεινην των πραξεων αντεπιμετρησιν. ο δε θεος της ειρηνης ο τα αμφοτερα καταλλαξας, και εαυτω ενωσας ημας δια σπλαγχνα ελεους της αυτου αγαθοτητος, ειη διαφυλαττων την ιεραν ημων αδελφοτητα, και παν ζιζανιον εξ ημων εκκαθαιρων οδηγων ημας εν παντι εργω αγαθω παρ' ολην ημων την ζωην, ευχαις και ικεσιαις της υπεραγνου μητρος αυτου και παντων των αγιων των ευαρεστησαντων αυτω. ω η δοξα και η τιμη εις τους αιωνας των αιωνων. Αμην.

morbum inciderit corporis, tum congregatis nobis omnibus, oratio fiat pro liberatione molestantis morbi. At si frater noster ab hac vita decesserit et ad illas aeternas transierit mansiones, congregati nos circa feretrum cadaveris ipsius assuetas recitationes persolvamus cum nostris cereis: quod quamvis hoc fiat, adhuc tamen memores ipsius erimus, iuxta inveteratam apud Christianos consuetudinem, in tertio, nono, et quadragesimo die post eius sepulturam et anniversariis commemorationibus ipsius. Et haec facientes et pro uniuscuiusque sodalis nostri salute curam gerentes omni studio et alacritate sacras nostras constitutiones in dies augeri, impleri que, et super cedros, ut aiunt, Libani excrescere operibus studeamus, ut hominum laudem consequamur, et a Deo multiplicem retributionem non solum hic, sed multo utique amplius in finali et sola illa operationum superabundante remensurationes. Deus autem pacis, qui utraque conciliavit, et sibi ipsi nos univit, per viscera misericordiae eius bonitatis sit conservans sacram nostram fraternitatem, et omne zizania a nobis expurgans, dirigens nos in omne opus bonum per totam nostram vitam, precibus et supplicationibus purissimae Matris eius, et omnium sanctorum complacentium ipsi cui gloria et honor in saecula saeculorum. Amen.

da farsi per gli « ortodossi imperatori e il santissimo patriarca e metropolitano » mostrano che il paese ubbidisse all' impero bizantino.

+ Διονυσιος μοναχος ο ιερευς της μονης τȣ στηριȣ ομολογω ειναι δȣλος της υπεραγιας θεωτοκȣ της νεπακτιτησσης.	+ Dionysius monachus sacerdos monasterii Stirii profiteor esse servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae.
+ Ιωαννης ευτελης μοναχος και πρεσβυτερος αγιοφοριτων ομολογω ειναι δȣλος της υπεραγιας θεοτοκȣ της νεπακτιτησσης +.	+ Joannes humilis monachus, et presbyter sacriferorum profiteor esse servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Ματθαιος πρεσβυτερος ο καλοπραγμος ομολογουν και δουλος της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτιτησσης +.	+ Matthaeus presbyter beneoperans profitebar et servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Χριστοφορος ο Κοψηνος ομολογω και αυτος δουλος ειναι, ει και αναξιος, της υπεραγιας θεοτοκου της ναυπακτιτησσης, ης ο παρων τομος εστιν.	+ Christophorus Copsenus profiteor et ipse servus esse, etsi indignus, sanctissimae Deiparae Naupactitessae cuius est praesens charta.
+ Θωμας ιερευς ο Καλπιερης ομολογω τȣ υνε δουλος της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτιτησσης +.	+ Thomas sacerdos Calpieris profiteor esse servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Μιχαηλ ιερευς ο Βλατας ομολογω του ειναι με δουλον της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτιτησσης +.	+ Michael sacerdos Blatas profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Μιχαηλ ιερευς ο σακας ομολογω του ηνε με δουλος της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτητισσις +.	+ Michael sacerdos Sacas profiteor esse me servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Γεωργιος ιερευς ο μαλασιρο ομολογω του ειναι με δουλος της υπεραγιας θεοτοκου της ναυπακτιτησσης ++.	+ Georgius sacerdos Malasiro profiteor esse me servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae ++.
+ Σωτηριχος ιερευς ο κοπαδρος ομολογω του ειναι μαι δουλον της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτιτησσης +.	+ Soterichus sacerdos Copadrus profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Θεοφυλακτος ιερευς ο Καλετης ομολογω του ιναι μαι δουλος της υπεραγιας θεοτοκου της νεπακτιτησσης +.	+ Theophylactus sacerdos Caletis profiteor esse me servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Γρηγοριος ο ετελλος ιερευς ο σακας ομολογω τȣ ειναι με δȣλον της υπεραγιας θεοτοκȣ της νεπακτιτησσης +.	+ Gregorius Etellus sacerdos Sacas profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae +.
+ Γρηγοριος ιερευς ο καλανδρος ομολογω ειναι με δȣλος της υπεραγιας θεοτοκȣ της νεπακτιτησσης +.	+ Gregorius sacerdos Calandrus profiteor esse me servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae ++.

Forse Bari o altra città dell' Italia meridionale prima dell' occupazione per Roberto Guiscardo, dove nelle guerre di re Ruggero qual-

✝ Κονσταντινος ιερευς ο μανης ομολογω τȣ ειναι με δουλον της υπεραγιας θεοτοκου της ναπακτιτησσης ✝.

✝ Γρηγοριος δουλος ιερειος Βλατας ομολογω τȣ ειναι με δουλον της υπεραγιας θεοτοκου της ναπακτιτησσης ✝✝.

Σιγνον | Ρογεριȣ
τȣ να | ναινα

✝ Μελετιος μοναχος και αμαρτολος ομολογω δȣλον ειναι με της υπεραγιας θεοτοκȣ της ναυπακτιτησσης ✝.

σιγνον | Θεοδωρȣ — σιγνον | Ανδρεȣ
τȣ κα | ρυσθιȣ — τȣ | αχατȣ

σιγνον | ιωαννȣ — σιγνον | Κονσταντινȣ
τȣ | μαν..... — τȣ | Σαπωλε

σιγνον | εκτ..... — σιγνον | Αδελφιȣ
μονα | χος — τȣ | Κουιτρȣλȣ

σιγνον | Δαμιανȣ — σιγνον | Γρηγωριȣ
τȣ | μαλοβατȣ — του | χωλιξιȣ

σιγνον | Λεοντος — σιγνον | Μαρτινȣ
τȣ | Χαγυσε — τȣ | Δεκαν

σιγνον | Λεοντος — σιγνον | Στεφανȣ
τȣ | περιματονος — το | Κορινθιȣ

✝ Νικολαος αναγνωστης ο Πετρȣ τακα και αυτ. υπ.

σιγνον Μαρ | σαμανȣ — σιγνον | Μαριας
Θεοδωρȣ | τȣ καματ. — της τȣ | Μαρ...δρ.

σι | γνον — σιγνον | νικολαου
Γεωργιȣ | σαγμ.τȣ — τȣ | Δεκ..

σι | γνον — σι | γνον
ειρηνιȣ | τȣ σκαρδονȣ — μοχ. | στȣφιγελλητη

✝ Νικολαος ιερευς Κȣστȣ... ομολογω τȣ ειναι με δȣλον της υπεραγιας θεοτοκȣ της ναπακτιτησσης ✝.

✝ Constantinus sacerdos Manis profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝✝.

✝ Gregorius servus sacerdos Blatas profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝✝.

Signum | Rogerii
de Na | naina

✝ Meletius monachus et peccator profiteor servum esse me sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝.

signum | Theodori — signum | Andreae
de Ca | rystio — de | Achato

signum | Joannis — signum | Constantini
de | Man... — de | Sapole

signum | Ect... — signum | Adelphii
Mona | chus — de | Cuitrolo

signum | Damiani — signum | Gregorii
de | Malobato — de | Cholixio

signum | Leonis — signum | Martini
de | Chagyse — de | Decan

signum | Leonis — signum | Stephani
de Peri | matone — de Corin | thio

✝ Nicolaus lector filius Petri Taca et ipse me subscripsi

signum Mar|samani — siguum|Mariae
Theodori|de Camat — filiae de|Mar..dr

si | gnum — signum | Ni...i
Georgii | Sagm.ti — de | Dec...

si | gnum — si | gnum
Irenii | Scardoni — Moch... | Stufigelliti

✝ Nicolaus sacerdos Custu...profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝.

che capitano bibliofilo diè di piglio a questo ruolo di pergamena, in capo al quale vedea luccicare una Madonnella bizantina su fondo di oro. Dapprima i nomi dei confratelli sottoscritti, greci sacerdoti la più parte, avevan fatto propender l'Amari per alcuna delle città ed isole di Grecia assalite dai Normanni e principalmente per Lepanto (Ναύπακτος) [1]; ma consultatone M. Hase, ha notato che tra quei nomi ve n'abbia di forma evidentemente italiana.

Dietro le ragioni dell'illustre storico siciliano in negare a Palermo ed alla Sicilia i capitoli di s. Maria delle Naupactitesse, una sola osservazione però ci fia permessa: che non sarebbe poi grave sconcio il

✝ Μανȣηλ ο νυπολ...... ιερευς ικοντος ομολογω τȣ ειναι με δȣλον της υπεραγιας θεοτοκȣ της ναυπακτιτησσις ✝.	✝ Manuel Nipol....sacerdos Iconlis profiteor esse servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝.
σιγνον | Λεοντος / το | ανεμιȣ — σιγνον | Νικολαȣ / τȣ | γιδȣ	signum | Leonis / de | Anemio — signum | Nicolai / de | Gido
σιγνον | αχιλλεως / τȣ | ευριπιτȣ — σι | γνον / Νικητου τȣ | αδριανοπολιτȣ	signum | Achillis / de Euri | pito — si | gnum / Nicetae | Adrianopolitae
✝ Ιωαννης ιερευς ο μαλοσειρος ομολογω τȣ ειναι δȣλος της υπεραγιας θεοτοκȣ της ναυπακτιτησσης τȣ εκδȣλευειν αυτη καθως ανωτερω ειρηται ✝✝✝.	✝ Joannes sacerdos Malosirus profiteor esse servus sanctissimae Deiparae Naupactitessae ad serviendum ipsi, ut supra dictum est ✝✝✝.
σι | γνον / Μιχαηλ | θȣ κριμ..λ...	si | gnum / Michaelis | de Crim...l...
σι | γνον / Ρο..ετ.. | του κȣκȣμαρα — σιγνον | Ελπιδιου / του | Ρω.. τρ..	si | gnum / Ro...ct. | de Cucumara — signum | Elpidii / de | Ro..tr...
✝ Ιωαννης αναγνωστης ιερευς ο Βλ.... ομολογω ειναι με δουλον της υπεραγιας θεοτοκου της ναυπακτιτησσης ✝.	✝ Joannes lector sacerdos o Bl...profiteor esse me servum sanctissimae Deiparae Naupactitessae ✝.
σιγνον | Νικολαου / του ανκ | τολικου — σι | γνον / Νικο | λαου του μαυρηταυου	signum | Nicolai / de Ana | tolico — si | gnum / Nicolai | de Mauritano
σ.γνον | Ευσταθιου / του | .... — ...... | ...... / ...... |	signum | Eustathii / de | ..... — .... | .... / .... | ....

[1] AMARI, *Storia dei musulmani di Sicilia*. Firenze, 1858, vol. II, pag. 298.

volere ammetter l'esistenza di un monastero di donne in Palermo sotto la dominazione musulmana; poichè riflettendo alcun poco sul soggetto sembra impossibile che nello spazio di due secoli abbian potuto tanto gl'infedeli sulle numerose popolazioni cristiane da non lasciar loro alcun religioso instituto nella città ch'era stata ancor capitale di Sicilia sotto il lungo dominio bizantino. Vessati pur come si vogliano da ingenti tributi, angariati da estorsioni continue, sebbene non più autonome le antiche popolazioni, dovevan però avere le loro chiese dove potersi riunire per conservar la fede dei loro padri; perchè un popolo comunque soggiogato e ridotto al più vile servaggio conserva geloso con le tradizioni l'avita credenza, onde in Costantinopoli dopo sì lungo periodo e sì consolidata influenza del governo ottomano, a cui cede di gran lunga quella che ai saraceni in Sicilia riuscì allora di esercitare, vedonsi tuttavia delle poche chiese greche cristiane in mezzo alle numerose moschee. Se altronde un arcivescovo trovarono in Palermo i normanni che avea governato, sebbene pusillanime, sotto il dominio degl'infedeli, su di che egli avrebbe fatto esercizio di sua giurisdizione se nella sua metropoli non avessero più esistito chiese ed istituzioni religiose, comunque poche e soggette al tributo? Indubitata essendo l'esistenza di un arcivescovo in quell'epoca, non riesce affatto improbabile l'esistenza di un monastero di donne, il quale pel secreto esercizio degli atti religiosi, confacente al claustrale instituto, non dava punto di ombra agl'infedeli dominatori. Forse dall'aver comuni le norme d'istituzione con qualche monastero di Lepanto assunse quel monastero il titolo delle Naupactitesse, ed a ciò probabilmente la greca confraternità vi ebbe luogo, essendo diretta da greci sacerdoti. Al che dà peso l'esser proposte nei capitoli le preci da farsi « per gli ortodossi imperatori e il santissimo patriarca e il metropolitano »; anzi è da avvertire la voce *imperatori* al plurale, la quale fa credere rinnovati gli statuti mentre sedean più d'uno sul trono di Costantinopoli; il che dopo il 1048, data dei primi capitoli, risulterebbe al regno di Costantino Duca (1060-67), il quale associò al governo i figliuoli, ovvero all'impero di questi e della madre (1068); e sarebbe appunto prima della conquista di Palermo pei normanni, nel qual tempo, sebbene fossero stati i greci sotto la dominazione musulmana, non la tenevano come legittima e aderivano invece all'impe-

rio; onde dice un illustre storico della chiesa [1]: « La nuova Roma (Costantinopoli) non dava più la legge che alla Grecia e ad alcune provincie dell' Asia conservate o riconquistate dagli ultimi imperatori: ma però era sempre signora del cuore dei popoli nel resto dell' Oriente che aveva fatto parte dell' impero romano. Da quel lungo spazio di tempo in cui essi erano stati sudditi degli arabi non avevan mai potuto vedere in essi che usurpatori odiosi e tirannici oppressori, a cui si facevan dovere di preferire i sovrani di Costantinopoli, cui sempre riguardavano come i legittimi loro padroni. » Nè era tempo da riconoscere i normanni; a buon dritto dunque vediam colà rammentati gl' imperatori ed insieme il patriarca di Costantinopoli a cui allor la Sicilia era soggetta nell'ecclesiastica disciplina, il metropolita che non mancò giammai in Palermo e fu trovato persin dai normanni nel 1072 quando la città fu espugnata, i monaci ed il superiore dello Stirio (qual si era un gran monastero in Costantinopoli dedicato all' arcangelo Michele), le pie suore del monastero in cui si adunava la congrega e i greci componenti della medesima. La confraternità aveva dunque delle pie attinenze con l' altra religiosa corporazione della Grecia che vediam commendata alle orazioni dei confrati, anzi appare che la precipua cura di quella riunione fosse sostenuta da un monaco dello Stirio, mandato forse in apposita delegazione; poichè la prima firma segnata in piede ai capitoli è la sua, ed a lui e a talun altro monaco suo compagno di cui lì si vede registrato il nome fu dato incarico probabilmente di mantenere quella pietosa corporazione composta in gran parte di sacerdoti. Quali cagioni vi hanno altronde da far preferire una terra di Napoli a Palermo per la proprietà di quei capitoli ? Il titolo del monastero delle Naupactitesse ed il nome topografico che vi occorre non son eglino ignoti così a Bari come a Palermo? Trovato dunque un mezzo qualsiasi di accordo che possa applicarsi a qualunque paese occupato allora dai greci, io non indugio un momento a decidere in favor di Palermo la proprietà di quei capitoli, perchè Palermo ha la preferenza di possederli. Contuttociò stimerei più opportuno l'attribuirli ad alcuna delle terre di Grecia assalite dai normanni, se

[1] Berault Bergastel, *Hist. eccl.* vol. IX, pag 337.

trai nomi non ve n'avessero di forma italiana che ogni sospetto di ciò ritolgano.

Non è da maravigliare, lo ripetiamo, che instituti religiosi cotanto pubblici fossero tollerati in Palermo dai musulmani, perchè mediante il *gêzia* ne permettevan essi l'esercizio, purchè non si attentasse contro l'islamismo. Il cristianesimo non mancò giammai nell'isola, nè la pubblicità del suo culto. Cominciando dai cristiani che nell'878 compiangevano pubblicamente i prigionieri di Siracusa nelle strade di Palermo [1], scendendo mano mano nel decimo secolo ai fatti di Hasan in Reggio [2], alla guerra di Taormina e di Rametta, al segretario cristiano di Abu-l-Kâsim [3], indi ai frati di s. Filippo di Argira in Sicilia che nella seconda metà del decimo secolo andavano in Roma [4], ai preti cristiani che verso il milletrenta dicesi che insegnasser lettere ai giovanetti in Castronovo in Val di Mazara e forse ancora in Valdemone [5], al monastero di santa Maria a Vicari trovato in Val di Mazara dai normanni conquistatori pregante per le vittorie dei cristiani, a cui il conte Ruggero confermò i possedimenti [6], all'altro di san Filippo in Demona non destituto di frati sino ai normanni [7], ed a

[1] Theodosii monachi atque grammatici, *Epistola de expugnatione Siracusarum;* versione latina da un codice greco un tempo esistente nel monastero del Salvatore in Messina, fatta da un cotal Giosafà monaco basiliano e pubblicata dal Gaetani, *Vitae Sanctorum siculorum,* tom. II in appendice, e poscia dal Pirri. Del testo. ormai smarrito, riman soltanto uno squarcio in un MS di Parigi, e fu tradotto per avventura dal sig. Hase ed inserito in appendice all'opera: *Leonis Calvensis historia,* Parigi 1819.

[2] Ibn-el-Athir, MS B della biblioteca reale di Parigi, pag. 263, citato da Amari, vol. II. pag. 248. Ibn-Khaldûn, *Histoire de l'Afrique et de la Sicile trad. par A. Noel des Vergers,* Paris 1841, pag. 168, 169.

[3] Amari, op. cit. vol. II, lib. IV, cap. II, III, VI, pag. 247, 257 e 320.

[4] *Vita di san Vitale abate,* presso Gaetani, *Vitae sanctorum siculorum,* vol. II, e presso i Bollandisti, 9 marzo.

[5] *Vita di san Luca di Demona,* presso Gaetani, op. cit. pag. 96, e presso i Bollandisti, 13 ottobre, pag. 337; e l'altra or ora citata di san Vitale.

[6] Da un diploma del 1098 del conte Ruggero, tradotto dall'ab. Buscemi e pubblicato nella *Biblioteca sacra,* ossia giornale ecclesiastico di Palermo, tom. I, pag. 212 e seg.

[7] Testamento di Gregorio catecumeno del monastero di san Filippo di Demo-

quello finalmente di sant'Angelo di Lisico presso Brolo, i di cui frati furon presti a farsi confermare dal conte Ruggero la proprietà dei monti, colline, acque, terreni e mobili che diceano di aver posseduto sotto gli empii saraceni, vediam non interrotta giammai la manifestazione del culto cristiano [1]. Quindi improbabil non sembra che mediante un ampio tributo sia stata permessa in Palermo la riunione dei greci sacerdoti del paese in una pia corporazione per nulla offensiva al governo musulmano. Il che vien rafforzato dalla concessione fatta dallo spagnuolo Meimùn-ibn-Ghania ai cristiani di Sicilia, di poter celebrare pubblicamente gli uffici divini e recare agl' infermi l'eucaristia; il che è noto da una lettera di fra Corrado priore del convento domenicano di s. Catarina in Palermo ad Angelo Boccamazza vescovo di Catania [2], dove si racchiude una cronaca dal 1027 al 1282 in cui quel frate viveva; e sebben v' incorrano strafalcioni, non sui fatti, ma sui nomi e le date, come l'anacronismo di un secolo nella scorreria di Meimùn-ibn-Ghania in Sicilia, ch' è messa il 1027 invece del XII secolo, la storia vi appare alterata più tosto da errori di compilazione o di copia, che falsata a disegno, quindi io non trovo perchè non possa darsi credito al documento di frate Corrado. Nè alcun sospetto di apocrifità può cadere sui capitoli di s. Maria Naupactitessa, perchè nell' inventario della Cappella palatina di Palermo, dell' anno 1309, ne è memoria con queste parole: *Item privilegium unum habens figuram Virginis Mariae in carta membrana de litera greca* [3]. Qual pro altronde ridondar poteva ai greci dai sedicenti capitoli, ammesso che nel tempo dei normanni avesser voluto inventarli? E le memorie del pio luogo non esser dovevano evidentissime, passato non più di un secolo dall' originale a cui si riferisce il nuovo

Autenticità dei capitoli.

na, il di cui testo greco fu inserito dal Buscemi nel sudetto giornale ecclesiastico di Palermo, vol. 1, pag. 381 a 388, e più correttamente dal Martorana in una risposta al Buscemi, con nuova italiana versione di monsignor Crispi, ottimo ellenista siciliano vivente.

[1] Da un diploma del 1144 dove il re Ruggero richiama il decreto del padre, presso Pirri, *Sicilia Sacra*, pag. 1021.

[2] Presso Caruso, *Bibliotheca historica regni Siciliae*, tom. 1, pag. 47.

[3] Garofalo, *Tabularium regiae ac imperialis cappellae collegiatae divi Petri in regio panormitano palatio*. Pan. 1835, cod. LXIII, pag. 98.

transunto? Ma nei capitoli non si fa menzione alcuna dei re normanni; come dunque può stimarsi presunta la rifazione di quel codice nell'epoca loro, se per qualunque interesse che voglia supporsi, o di dotazione, o di sperata incorporazione di feudi o di terreni come rendita di quel vetusto santuario, dovrebbe almanco trasparirvi un cotal sentimento di adulazione pei nuovi conquistatori che avevan fiaccato la potenza degl'infedeli e restituito il cristianesimo? La carta che rimane non essendo una copia dell'originale, ma piuttosto un transunto firmato dai congregati novelli, un tale omaggio ai re normanni avrebbe dovuto aver luogo imprescindibilmente, se la sua formolazione, comunque apocrifa o autentica rispetto all'antecedente, vuol riferirsi ad epoca posteriore alla conquista: ma non essendovene alcun motto e riferendosi invece ai greci imperatori, è da stimar fermo che sia di origine anteriore ai normanni, quando nessun'altra importanza avrebbe potuto avere che la cristiana pietà, e quindi l'apocrifità non più varrebbe a sospettare. Io per ogni verso reputo autentico quel codice; ma non mi ostino sul mio parere, che appartenga a qualche pia corporazione di Palermo, perchè in ciò vi ha molta probabilità, non mai certezza. Comunque sia però, la miniatura che sta a capo di quei capitoli mostra a qual perfezione abbia aggiunto l'arte cristiana, probabilmente in Sicilia, prima ancor che i musaici avessero apparso nei templi eretti dai re normanni. In verità è sorprendente quella Madonnina del diploma, dipinta in fondo dorato, ritta sul pavimento, vestita di tunica bruna e manto azzurro che le discende dal capo in modo di *casula*. Comechè sia svanita nel colore, è evidentissima nel disegno, di gran lunga più regolare nelle proporzioni della figura e nell'andamento dei panni che le celebri miniature dell'*Exultet* nella primaziale di Pisa, lavorate forse dopo molti anni, delle quali gli scrittori di arti italiane e precipuamente il Rosini menan tanto rumore [1]. Dunque la pittura mano mano avanzavasi verso il principio di dignità e di bellezza di cui per l'innanzi fu priva. Il che avvenne perchè gli artefici modificavano i sedicenti tipi a cui eran legati ancora; epperò osservando attentamente le loro opere, se

[1] Il Rosini ne reca i disegni nelle tavole in folio alla sua *Storia della pittura italiana*.

poca varietà vi si scorge nell' espressione, un gran talento si comincia a vedere nel comporre, semplicità negli atteggiamenti, verità nei panneggi, armonia nel colorito. Gran distanza frai dipinti che si trovano nella penisola anteriori al secolo XII, con figure sproporzionate, teste volgari e di niuna espressione, composizioni sgraziate; fra quei crocifissi che ben dice il Cantù [1] somiglianti a mummie, che scorrono da ogni lato rivi di sangue verdastro; tra quelle madonne nere e torve con dita lunghe a guisa di stecchi ed occhi tondi e un rozzo bambino in grembo; gran distanza fra così miserabili produzioni e la miniatura sviluppatissima di s. Maria Naupactitessa.

I normanni e l'arte del musaici in Sicilia.

Quando però il cristianesimo divenne la religione dello stato e resistendo alle accanite procelle posò finalmente in calma la navicella di Piero, è noto come i conquistatori nulla tralasciarono perchè l'arte cristiana si ergesse all'apice della gloria e per altra via l'arte antica emulasse. Crearon quindi quel nuovo genere di architettura, corrispondente al carattere augusto del cristianesimo, accrescendone così i trionfi. Grande incremento ebbe ancor per essi la pittura, che dispiegò in particolar guisa la sua magnificenza nei musaici, che decorarono i templi famosi da essi eretti. Quali furon pertanto le condizioni della siciliana pittura in quel tempo? Quali elementi concorsero a svilupparla? Vedemmo come i normanni dessero ai musulmani gran prevalenza, molto questi giovando a render civile la nazione. Se però gli arabi furono insufficienti in gran parte all' architettura sacra, perchè di religione diversa, tanto più dovevan esserlo nella pittura, ch'è un' arte generalmente opposta alle prescrizioni coraniche. *Ne ponatis Deo similitudines* avea loro ingiunto il profeta, per tema che non ricadessero nei vani prestigi dell' idolatria; ed eglino per lo più gli obbedirono, proscrivendo l'uso delle immagini e di ogni maniera di figure, principalmente sotto il califfato. Da nessun' altra gente men che dai greci poteva dunque la pittura sacra venir promossa sotto i normanni, perchè coloro più di ogni altro popolo l'avevan coltivata, direi quasi stabilendo una scuola, che si era già propagata nell' Italia. A ciò ne intesero i generosi conquistatori, e scarso essendo certamente il numero degli artefici indigeni,

[1] Cantù, *Storia degl' Italiani*. Palermo 1857, vol. II, cap. XCIX, pag. 691.

ch' eran greci di rito e di costume, siccome greci erano in Sicilia tutti i fedeli rimasti, ben ricorrer dovettero all' Oriente, e dalla Grecia ne chiamaron per fermo un gran numero, a cui gl' indigeni si congiunsero ed anche quelli della vicina Puglia.

I musaici riescono adattissimi alle chiese siculo-normanne.

La nuova architettura religiosa, in cui ebbe campo lo stile bizantino, tenea quasi bisogno dei musaici, non variando e scompartendo le grandi superficie interiori, nè più adoperando cornici, o glifi, o quelle varie maniere di decorazione con cui nelle antichità classiche va riunita alla solidità l' eleganza. Indi non ebber più luogo le statue, le cariatidi e i rilievi, oggetti di una bellezza eminentemente sensibile, smettendo il cristianesimo tutto ciò che ai sensi appartenesse e sollevando l' ideale bellezza. Nè al difetto di ornamenti era gran che il supplire con moltiplicar colonne, perchè o sorreggevano queste il vano delle navate, e soltanto in tal caso eran necessarie, o si perdevano incastrate negli spigoli, lasciando ignude le ampie pareti. Niun mezzo v' ebbe miglior dei musaici ad evitar cotanta ineleganza. Riesciron essi ad una decorazione eccellente ed al tempo stesso durevole, con cui fu tolta la monotonia della linea retta senza interruzione, dividendo le pareti con le scompartiture dei quadroni e col congegno ordinato e costante delle figure. I musaici, considerati non come una rappresentazione qualunque figurativa, ma come decorazione degli edifici, dan ragione, ben osserva il Buscemi [1], del sistema dei fondi dorati generalmente adoperatovi, che sembra in urto a prima vista col buon senso e colla ragione; perchè di tal guisa l'artefice non intendea nasconder le mura ed apprestar la scena al soggetto da esprimere, ma trasformare invece la pietra in materia preziosa, conservando alle pitture il carattere architettonico giusta la loro destinazione di decorare. Sarebbe stato fuor di ragione il dar viceversa un aere aperto o illusioni di prospettiva e di chiaroscuri dove la parete non presenta che un piano sgombro di ogni circoscrizione e di corpi salienti o rientranti. Così i fondi d'oro, anzichè riputarsi strani ed irragionevoli, o adoperati al solo scopo di eccitar maraviglia, dimostrano come saviamente si ragionasse allora dell' arte. L'effetto al-

[1] BUSCEMI, *Notizie della basilica di san Pietro detta la cappella regia.* Palermo 1840, cap. XIV, pag. 52.

tronde ne è mirabile, perchè da quei fondi d'oro risaltano nella loro più grave semplicità i soggetti espressi.

Artificio dei musaici di Sicilia e loro merito.

E tal semplicità, ch'è coi detti inesprimibile, constituisce il miglior pregio dei nostri musaici, nei quali la composizione è mirabilmente intesa; e le figure non solamente pel modo in cui sono atteggiate e rivestite debbon tenersi nel loro genere come le opere più perfette di quel tempo, ma bensì per la facilità e la morbidezza con cui sono condotte e l'armonia del colorito, in cui eguali per semplicità all'effetto erano i mezzi con cui si conseguiva, due o tre gradazioni di colori formando le ombre o mezze tinte. La qual singolar prerogativa dei musaici di Sicilia, sebben per un verso ne sia il miglior pregio per cui di gran lunga li rende superiori agli altri dell'Italia, non può dall'altro evitar monotonia nella positura delle figure, le quali neppur sinora eran del tutto libere dal rancidume dei tipi tradizionali; ma i volti si variavano già in infinite guise, raggiungendo sovente il sublime, sebbene i soggetti si componessero per lo più uniformemente ed anche le figure. Però avendosi conosciuto che indarno ed a ritroso dell'artistico sviluppo si avrebbero ancor seguito le fisonomie tipiche di Cristo, della Vergine, degli apostoli e dei santi, perchè esse o furon create di pianta o alterate notabilmente dalle vere secondo l'indole dei tempi e la sentenza dei santi padri, si proccurò invece di tramandar con tutto studio ai posteri le immagini dei generosi normanni, a cui le belle arti siciliane devono tanto. Rimangono adunque nei nostri musaici i ritratti dei re Ruggero e Guglielmo II e di Giorgio Antiocheno grande ammiraglio. Nè della loro autenticità è a dubitare, perchè gli artefici, che tanto esattamente avevan per lo innanzi seguito i tipi, non avrebber per fermo dipinto ideali le figure dei monarchi viventi. Quivi meglio altronde si scorge che nelle figure sacre il vero carattere di ritratti.

Non poca imperfezione però deriva ai musaici del medio evo dalla mancanza di prospettiva, che generalmente gli antichi studiaron poco, siccome può viepiù argomentarsi da molte pitture e bassorilievi anteriori al quarto secolo, prima che l'arte bizantina cominciato avesse a ricevere incremento con ingrandirsi la città di Costantino. Vediamo dunque nei musaici in primo piano piccole case e montagnine ed alberetti, dove medesimamente sono in azione figure grandi al na-

turale. Inoltre si mancava sovente di proporzioni, specialmente negli accessorii, che son da risguardarsi come le parti più difettose dei musaici. Il sepolcro donde risorge Lazaro è incapace di contenerlo: così del pari il fonte in cui è immerso san Paolo nel suo battesimo e la cesta in cui è calato giù dalle mura del carcere; l'asino di Abramo in primo piano è assai più piccolo di Abramo stesso che è in secondo. I quali difetti sono ancor più considerevoli nei musaici a piccole figure: scorgiamo quindi un Noè, il di cui capo occupa quasi tutto il vano della porta della grande arca, senza proporzione alcuna col resto del corpo; e nell'incendio di Sodoma scorgonsi intere rovesciar le fabbriche della città come castelletti di carta con cui si baloccano i fanciulli, ed altre sconvenevolezze non poche, che sono proprie di ogni arte nel suo nascere e che poscia vengon via via a regolarsi mercè il talento degli artefici. E tuttavia paragonando i musaici di Sicilia con quelli della penisola dell'epoca stessa, prevalgono i nostri, dei quali produciamo in argomento alcuni pochi disegni. Che vengan poi gl'italiani del continente, e veggano come i nostri musaici di Cefalù, della Cappella palatina e di Monreale avanzano di gran lunga quelli del duomo di Venezia, opera dei greci di Costantinopoli chiamati nel 1070 dal doge Salvo, e quelli di Montecassino, di greci artefici chiamati nell'anno medesimo da Desiderio abate. Gli artisti e gli archeologi valorosi di oltremare, che han visitato la Sicilia e vedutine i musaici, rimangon di ciò persuasi, tenendoli sempre più preziosi per la grandezza delle figure (essendo in Monreale molto più grandi del vero e spesso gigantesche), per una migliore sceltezza di forme e di atteggiamenti, per simmetria e proporzione nel disporre, per l'accordo e la vivacità del colorito e il generale effetto. Di molta importanza è sopra di ciò l'autorità di I. Hittorf[1], come di un coltissimo straniero che da artista molti paesi avea visitato, il quale afferma che il gusto e la ricchezza dei musaici nelle chiese normanno-sicule dan prova di essersi colà impiegati gli artefici greci che formavano una parte della popolazione indigena della Sicilia e che avevan conservato la superiorità loro in un'arte che i loro padri possedevano nel più

[1] Hittorf et Zanth, *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1830, volume unico in folio.

alto grado. Di che abbiam prova dalla lettera sopra citata di Simmaco prefetto di Roma, diretta in Sicilia ad Antioco nella fine del secolo quarto, dove i musaici lavorati dai nostri son vantati a cielo. Sembra quindi impossibile che un'arte, già tanto perfetta nel quarto secolo, nei secoli posteriori andasse perduta; e fin sotto la servitù musulmana potè aver luogo quell' insigne madonnetta miniata che al certo conta un'epoca anteriore alla conquista. Altronde gli artefici cristiani tutti appartener dovevano in Sicilia alla greca scuola, perchè greca era stata la Sicilia prima dell'invasione degli arabi e sotto quel rito mantennesi poscia nei fedeli il cristianesimo. Gli è ver che i musulmani adoperarono i musaici, anzi eran questi gli ornamenti comuni dei loro edifici giusta Leone Africano, ornamenti che avevano adottato dai bizantini, ma furon però allora privi d'ordinario di figure animate.

Ma qual v'ha causa della superiorità dei nostri musaici sugli altri del continente? A questa importante inchiesta risponde lo stato glorioso della Sicilia sotto i magnanimi fondatori della nostra monarchia, quando il nome della sicula nazione era all'apice della sua potenza. Recente era stata la conquista ed i vincitori eran sul godere delle loro vittorie; laonde ergevano monumenti sontuosi, perchè lo splendore del loro governo lucesse dovunque, e la religione, di cui essi avevan sollevato il vessillo combattendo e che constituivano come elemento della nuova civiltà, fosse a parte dei loro trionfi. Vedemmo come niun'altra nazione fosse stata tanto felice che la Sicilia; ragion voleva dunque che ivi l'arte meglio che altrove prosperasse. Non paghi i normanni del naturale sviluppo degl'ingegni siciliani, direi nati all'arte, ma oppressi già dal servaggio di una civiltà del tutto straniera, qual si fu l'araba, chiamaron di fuori i più valorosi artefici delle greche scuole, nè spese o premure risparmiarono. Quanto volentieri coloro vi accorressero meglio che in altre contrade ne danno argomento infallibile la generosità dei principi e le magnifiche condizioni dell'isola, assai propense da ogni lato all'incoraggiamento ed al progresso dell'arte: giacchè un paese governato da ottimi principi e con sane leggi attrae lo sguardo degli altri popoli, che non tenendosi contenti delle sorti del loro paese, facilmente l'abbandonano per far copia colà dei loro talenti; onde fia questo un grande esempio per

coloro che il destino ha preposto a reggere le nazioni, e proccurino che la civiltà dei loro stati nasca e muoia in essi, e riceva ancora maggior luce dagli stranieri, anzichè fia d' uopo che spanda la sua al di fuori da indebolirla al di dentro. Difatti il fiore degli artefici di quel tempo ebbe centro fra noi ed influì in gran parte a far prevalere l'arte nostra. Al che concorse bensì la gara cogl'indigeni, i quali di giorno in giorno ne venivan senza dubbio crescendo il numero; anzi meglio sviluppato era forse fra essi il magistero dell'arte, perchè tendevan sempre a svincolarla dalla servitù dei sedicenti tipi contro l'uso ancor dai bizantini favorito. Nei musaici di Monreale, dov'ebbero gran parte certamente i nostri, è notevolissima perciò la differenza tra le immagini del Redentore, della Vergine, degli apostoli, dei dottori, le quali, essendo tipiche, dovevano più o meno appressarsi ai modelli, e le altre delle rappresentazioni inventate e composte liberamente sul tema scelto. Queste, sebbene di un contorno esteriore alquanto più esile, meno irregolari appariscono nei volti, nelle mani e nei piedi, e con pieghe semplicissime ne cadono i panneggiamenti: prova evidente che i siciliani abbandonavan mano mano le traccie servili della greca scuola e progredivan di per sè con l'attento studio del vero. Nè può perdonarsi a scrittori di gran nome, l' avere asserito che i musaici delle navi minori del duomo di Monreale siano opera di artefici bizantini, poichè agl' indigeni di Sicilia bastaron pur troppo settanta e più anni di continuo esercizio in tanti edifici sontuosissimi eretti dai loro principi, per progredire nell'arte de' musaici.

Musaici di S. Maria dell'Ammiraglio in Palermo.

La prima delle chiese normanno-sicule ad esser decorata di musaici fu Santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo. Giorgio d'Antiochia grande ammiraglio chiamò probabilmente all'uopo artefici da Bizanzio o dalla Puglia vicina, sebbene tacciano di ciò le storie; imperocchè, se pur s'abbia a credere che stati ce ne siano in Sicilia prima che gli stranieri fosser venuti, mancavane però il numero dai lunghi lavori richiesto, essendosi qui l'arte conservata sotto l'araba dominazione più ad esercizio di religiosa pietà che a sfoggio di magnificenza. La causa che c'induce ad ammettere in quei musaici l'intervento della mano straniera è dunque il non conoscere che un numero confacente di musaicisti abbia avuto trai fedeli la Sicilia prima della conquista, perchè nessun'opera di mosaico riman di quel tempo

e ci narran le cronache come sia stata micidiale quell'epoca al cristianesimo. Eppur l'influenza dei nazionali è manifesta nei musaici di S. Maria dell'Ammiraglio. Le rappresentazioni vi sono scompartite da elegantissimi arabeschi modellati perfettamente alla maniera degli arabi, il che per fermo provenir non poteva dai bizantini, ma bensì dai siciliani; sia dai fedeli, che per la lunga relazione coi governanti ne avevano appreso il gusto degli ornati, sia dai musulmani stessi, che dalla Persia e dalle stoffe dell'India avevano attinto quel gusto di fregiare senza alcun vestigio d'immagini animate, e tanto consentaneo il trovarono alla loro indole, che ne fecero il tipo caratteristico delle loro decorazioni.

Ma gli artefici forse bizantini chiamati dall'Ammiraglio non furono di un merito superiore di gran lunga agli altri chiamati in Italia, perchè quei musaici, quantunque non inferiori ai molti della penisola quasi del tempo medesimo, non li superano gran fatto e rappresentano tuttavia l'arte nella sua fanciullezza.

Osservammo intanto come la chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, primitivamente di architettura greca pura, sia stata in seguito ampliata e devastata. Lo spazio occupato dall'antica chiesa può ben dedursi oggigiorno dal pavimento a musaico che l'adorna tuttavia, ed è ricchissimo oltremisura, con manifesta influenza del carattere islamico: anzi essendo stati di questo stile i pavimenti delle chiese siculo-normanne, ovunque vi appare evidentissimo l'elemento dell'arte musulmana. Ne consiste generalmente il disegno nell'intreccio svariato di una o più fasce, or venendo a formare dei grandi cerchi, or degli anelli, or dei serpeggiamenti, con varietà senza pari ed al tempo stesso con un accordo ed una regolarità mirabili. Queste fasce o liste di marmi, sempre varie di specie e di colore e ricche di porfido, di serpentino, di verde antico e di smalti dorati, nei preziosi musaici che contornanle ovunque, comprendono dei tondi di porfido e di altri marmi di gran pregio, con effetto magnifico. I colori che più vi risaltano sono l'oro, il bianco, il porfiretico, il nero, l'azzurro ed il verde.

I musaici figurati durano in gran parte nella chiesa dell'Ammiraglio. In sull'ingresso dello spazio dell'antica chiesa nella volta del primo arco sono rappresentati due grandi misteri della vita della

Vergine; l'uno a sinistra di chi entra, la maternità di lei, poichè vi è espressa la natività del Verbo; l'altro a destra, l'assunzione. Questo però è superiore di merito all'altro, che forse fu copiato servilmente dai tipi bizantini. Delle figure degli apostoli, che divotamente circondano il letto funebre su cui è spirata Maria, ve ne hanno di molto interessanti pel pio carattere di raccoglimento. I musaici degli archi delle navi laterali si dipingon soltanto di un azzurro tempestato di stelle. Segue la cupola, trasformantesi dal quadrato per mezzo di quattro nicchie angolari, delle quali sono espressi a musaico nell'interno gli evangelisti. Ricorron di sopra all'intorno le figure dei profeti, le quali sembrano di uno sviluppo maggiore delle altre; indi un coro di angioli in adorazione profonda, e nel centro della cupola la figura intera del Redentore, sedente sul trono e tenente nella sinistra un libro e colla destra benedicendo. Nell'esterno dell'arco trionfale è poi espressa l'Annunziazione della Vergine, dove la figura di Maria merita attenzione somma per l'atteggiamento con cui manifesta la sua maraviglia per l'inatteso annunzio. Vi corrisponde di rincontro nell'interno dell'arco anteriore la presentazione di Gesù al tempio. Ma dei musaici dell'abside maggiore non rimangono che vestigia, poichè con cagionevole ignoranza vi furon sostituite pessime incrostature di marmi, e solo rimane il musaico sino all'ingresso del santuario, dove dall'un lato e dall'altro rappresenta in figure intere gli arcangeli Michele e Gabriele. Finalmente nelle pareti delle navi dei lati son d'ammirarsi per maggior perfezione le grandi figure di Pietro, Paolo, Andrea e Giacomo apostoli, e di altri santi greci, e negli emicicli minori, che servivan primitivamente per le preparazioni al sacrificio, le mezze figure al naturale di Sant'Anna e di San Gioacchino. Un sentimento di pietà solenne suscitano nell'animo i musaici di questa chiesa dedicata alla Vergine, perchè quasi tutti esprimono le glorie di lei che a nuova civiltà condusse il mondo.

Ma due musaici di grande importanza pei soggetti vanta inoltre la chiesa dell'Ammiraglio, i quali decoravano le pareti del muro occidentale, dov'era la porta antica d'ingresso, e quello abbattuto in ingrandir la chiesa, i due quadri di musaico furon preservati alla lacrimevole distruzione e posti nelle cappelle laterali. Preziosissimo

nel suo genere è quello che rappresenta prostrato ai piedi della Vergine il fondatore Giorgio d' Antiochia, colla faccia però rivolta agli spettatori, per render meglio le sue sembianze dall'originale ritratte. All'impiedi è la Madre di Dio, vestita di lunga tunica e di un ampio manto, che dalla testa scendendo, tutto quasi le ricopre il corpo, e d' innanzi è sollevato sulle braccia, accennando ella colla destra il pio fondatore e colla sinistra presentando al suo divin figliuolo, che è nell'alto in atto di benedire, uno scritto in greca lingua, con cui implora per Giorgio il perdono delle colpe e l'eterna salute [1]. Dalla

[1] Τὸν ἐκ βάθρων δείμαντα τὸν δὲ μοι δῶμα Γεώργιον πρώτιστον ἀρχόντων ὅλων: τέκνον φυλάττοις παγγενεῖ πάσης βλάβης, νέμοις τε τὴν λύτρωσιν ἁμαρτημάτων, ἔχεις γὰρ ἰσχὺν ὡς θεὸς μόνος λόγε:

O Verbo figliuolo custodisci sempre da ogni avversità Giorgio, primo tra tutti i principi, il quale mi ha eretto dalle fondamenta questo tempio, e gli concedi la remissione dei peccati, poichè tu solo, perchè Dio, ne hai il potere. Alla quale iscrizione consuona l'altra, pur greca, già posta sulla tomba dell'ammiraglio Giorgio, di cui trovò copia il Buscemi in dorso ad un diploma del 1146, nell'archivio della cappella palatina in Palermo:

E chi d'indole sì dura
Col cuore di bronzo freddo ad ogni affetto
Vorrà astenersi dal versar lacrime
Per tanta perdita?
Il più venerando per dignità,
Il duce dell'esercito terrestre, il raggiante astro del mattino,
L'augusta pianta antiochena,
L'amabile stella del tramonto,
Giorgio, che fu maraviglia del mondo,
Luce che splendè amica ai cristiani,
Fiamma divoratrice delle città dei barbari;
Imperatore del mare e della terra,
Fulmine distruggitore per valentìa,
Porto aperto agl'infelici
Equa bilancia di giustizia,
Dispensiero generoso di benefizi,
Vera lucerna del re,
Sopra tutte altre preziosa gemma,
Ahi or si chiude in urna di pietra

parte del concetto religioso non poco questo quadro è da ammirarsi, perchè mostra quanto viva si fosse allora la pietà nei più grandi dello stato, e come il potere politico sentisse venerazione profonda pel potere religioso, perchè l'orgoglio dei potenti è una nebbia che si discioglie in un istante al lume della fede. Presenta dal lato artistico i caratteri della scuola bizantina, ed il sembiante della Vergine par condotto sui tipi, ma nei panneggiamenti è molto sviluppo: la mezza figura però dell'Ammiraglio, tutta coperta di ricco manto, men che nel volto canuto, ha nel rimanente la forma di testuggine, meglio che d'uomo [1]. I musaici contemporanei della penisola — e vi sono rarissimi di pari antichità — non sono nè più regolari di questi, nè più finiti.

Di maggior perfezione è l'altro musaico che rappresenta il re Ruggiero (Ρὸγεριος Ρηξ), che riceve sul capo la regal corona dalla destra del Redentore, il quale colla sinistra gli affida lo scettro. Si rende importantissimo questo dipinto per le sacre insegne di cui il re è vestito come legato apostolico di Sicilia; poichè, sebbene molti re ed imperatori ne facevan uso specialmente nella loro coronazione e nelle solenni occorrenze [2], Ruggero, per renderle legittime alla corona di Sicilia, ne volle espressa dal pontefice la concessione, come riferisce Ottone vescovo di Frisinga. E molto ebbe a durar per ottenerla;

Spento, ahimè, per non far più ritorno :
Ma o salvatrice del mondo, madre del Verbo,
Accogli lui nelle stanze celesti,
Morto e sepolto presso alla tua casa;
Correndo gli anni seimila
Seicento
Con cinquanta e nove.

La qual data degli anni del mondo corrisponde al 1151 di Cristo, quando avvenne la morte di Giorgio ammiraglio, fondatore in Palermo di quel nobilissimo tempio dedicato alla Vergine.

[1] Sta scritto su questa figura: Δοῦλε δέησις σοῦ Γεώργιε Αμηρ. *Prece del servo tuo Giorgio ammiraglio.*

[2] Martane, *De antiquis ecclesiae ritibus*, lib. II, cap. X. Du Cange, *Gloss.* ad verb. *Dalmatica*. Morso, *Descriz. di Palermo antico*. Pal. 1827, pag. 97.

poichè morto Celestino II e promosso Lucio II, a lui ricorse il re Ruggero per aver confermato quanto gli antecessori di lui gli avevan concesso, e riluttando il papa, diede il re di piglio alle armi, penetrò nello stato pontificio, espugnò Terracina e minacciava Roma di assedio. Cedette allora il pontefice, confermando il privilegio singolare dell'apostolica legazia di Sicilia ed accordando al re la verga, l'anello, la dalmatica, la mitra ed i sandali [1], colle quali sacre vestimenta apparisce il re Ruggero nel nostro musaico. Egli rivolge al Redentore le sue braccia, quasi accogliendo il potere che solo da Dio proviene, perchè in lui risiede e si comprende ogni diritto dei principi della terra.

Non è noto quali musaici abbian decorato il santuario di quella chiesa pria di venire ingrandito e devastato, ovvero se altri ve ne siano stati nel muro occidentale, ora distrutto, oltre a questi due che non si ebbe il cuore con tanti altri di abbattere ed ebbero scampo da sì grande rovina. Lastre di marmi e di porfidi ed ornati bellissimi di musaico si trovano sparsi qua e là dentro il monastero, e particolarmente una gran croce greca di musaico di pietre dure, che potè aver servito per paliotto di altare. Son qnesti i segni della più sconcia profanazione, ch'ebbe luogo nei passati secoli da fatale ignoranza, per disprezzo delle antiche cose e per la influenza del predominante barocchismo, tanto depravato ed abbietto, quanto snperbo; laonde non sentì alcun ritegno ad abbattere i musaici delle ali e del santuario nella chiesa dell'Ammiraglio, per sostituirvi i suoi accartocciamenti e le sue bizzarrie pesantissime.

Perfezione suprema dei musaici del duomo di Cefalù.

Nuovi musaici decoravano dopo alcuni anni il duomo di Cefalù. Differenza somma vi s'interpone coi primi, essendo questi di Cefalù le più perfette opere in tal genere condotte, che non so dove possan venire emulate, men che nei monasteri del monte Athos, dove nel tempo medesimo quell'arte prevalse su tutte le altre contrade della Grecia. Egli è fermo, che il re Ruggero, adornar volendo quel tempio da lui eretto, abbia chiamato i più valorosi nell'arte ed im-

[1] *Papa concessit Siculo virgam et annulum, dalmaticam et mitram, atque sandalia.* Othonis de Frisinga, *De gestis Friderici*, lib. I, cap. XXVIII, apud Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, vol. VI, pag. 663.

piegatili all'opera, poichè alcun esempio di tanta perfezione non ha la Sicilia negli altri suoi monumenti e molto meno l'Italia, sia che si risguardino per la profondità dei concetti o per lo sviluppo della forma e dello stile.

Descrizione dei musaici di Cefalù.

Nel duomo di Cefalù il pavimento, la nave, le ali sono scevri di musaici: ma questa nudità è compensata da quelli che decorano il santuario. Sublime ed imponente è sopra ogni altra la mezza figura del Redentore, che giganteggia nella conca dell'abside dominando il tempio ed incutendo venerazione profonda: ei benedice colla destra e tien nella sinistra un volume aperto, in cui sta scritto, che in lui è la luce del mondo e chi non va per le tenebre ognun che lo segue, ma godrà il lume della vita [1]. Il qual detto del vangelo, tanto opportunamente qui apposto, come in tutte le figure del Redentore che sorgon magnifiche dalle absidi delle altre chiese normanno-sicule, oltre al mistico significato che addita nel Cristo il più retto sentiero di salute, pur diffinisce quell'ideale bellezza degli esseri soprannaturali, che mal si può circoscrivere nel mondo sensibile, e che sol l'idea della luce può involgere in un celestiale mistero: laonde tanto bene disse il Savonarola [2]: « Nelle cose semplici la bellezza loro è la luce. Vedete il « sole; la bellezza sua è haver luce: vedete gli spiriti beati, la bel- « lezza dei quali consiste nella luce: vedete Dio, perchè è lucidis- « simo, è ipsa bellezza. Tanto sono belle le creature quanto più par- « ticipano et sono più appresso alla bellezza di Dio: e ancora tanto « più è bello il corpo, quanto è più bella l'anima. » Or quando quest'anima si tenterà di trasfondere nelle forme sensibili in ragion del soggetto che debbe rappresentarsi, ei se n'avrà tanta bellezza artistica e tanta idealità, quanta a mente umana è dato pensare ed esprimere. Ed in ciò appunto l'arte cristiana antiviene ad ogni altra, perchè appresta soggetti cotali al genio, da sollevarlo al di là del senso, per indagar quello spirito di divina sublimità che disdegna gli argo-

[1] Εγω ειμι το φως του κοσμου ο ακολουθων εμοι ου μη περιπατησει εν τη σκοτια αλλ'εξει το φως της ζωης. Vedi l'annessa incisione.

[2] Savonarola, *Sermone della feria IV dopo la terza domenica di Quaresima del 1495.*

menti umani. Non vi avrebbe immagine con cui l'uomo potesse concepire, comunque abbiettamente, Iddio, se la natura divina non si fosse all'umana congiunta; quindi è che nell'età di mezzo, quando più che oggi era noto lo spirito del cristianesimo, Dio fu sempre personificato nel Cristo, e l'Alighieri, dando nell'immagine della luce e dell'iride una maravigliosa e trascendentale idea della immensità di Dio, che par quasi divinamente dettata, desiste alquanto dal mistero quando nella luce medesima vede la natura del Verbo:

Dentro da sè del suo colore istesso
Mi parve pinta della nostra effige;
Perchè 'l mio viso in lei tutto era messo [1].

Ma il genio della pittura non tien da sezzo allo slancio della poesia, e se tanta ideale bellezza contiene il poema divino in concetti sì lontani dall'umano intendimento, non minore per fermo è quella che nel musaico della chiesa cefaletana è trasfusa. Vedi colà nella figura del Redentore, al nobilissimo atteggiamento, all'oltranaturale espressione ed al sembiante verissimamente divino, il solenne carattere di colui che operò la rigenerazione, non d'una gente soltanto, ma del genere umano, non da temporal servitù, ma da quella che sin da principio avea messo fra loro in lotta la ragione, l'intelletto, la volontà, e serrato all'uomo la via del vero e dell'onesto; di colui che sostenne con l'esempio e con la grazia i dettami della sua morale divina ed annunziò il primo una missione di pace e di alleanza, che insegnò scambievole amore frai popoli, siccome figli di un medesimo principio ed eredi di egual destino; di colui finalmente, che dischiuse i misteri della grazia e della redenzione, conciliò l'uomo a Dio, offerse anch'egli uomo il suo sangue ed il suo sacrificio, lacerò il chirografo di morte, reintegrò l'uomo completamente nella sua dignità e nei suoi diritti, impetrando dal Padre benedizioni sempiterne su quelli che avrebber seguito la via da lui tracciata della giustizia. Idee tanto feconde di sana dottrina e d'integra morale alla contemplazione si destano di quel divin capolavoro dell'arte cristiana, che pur segna

[1] Dante, *Paradiso*, canto xxxiii.

l'infanzia della pittura in Italia, il che a gran vanto di Sicilia nostra ridonda, perchè mentre altrove il rozzo ed il deforme segnarono i primordi di ogni arte, qui la perfezione dei concetti ne fe' vivamente risplendere i primi passi.

Altre figure di simile eccellenza vi hanno in gran numero, oltre il Cristo, di arcangeli, di santi e di pontefici; nelle quali non vien meno l'ideale bellezza, sebben con umane sembianze pur sieno espressi quegli esseri incorporei, dei quali non posson foggiarsi idea gli artefici che son tenuti a valersi di mezzi al tutto materiali e sensibili. Ma la scuola che diede si preziosi lavori attinse per così dire dal cielo ciò che non dava la terra, e malgrado la stupidità della materia seppe incarnar nel sensibile ciò che l'uomo non può dello ideale e del divino comprendere. Il divino e lo spirito, scrive assai bene il padre Marchese [1], di lor ragione non sono capaci di bellezza artistica, e non ponno diventar belli se non in qualche modo umanandosi e svelandosi sensatamente, nel modo stesso che le qualità spirituali dell'animo si fanno a noi manifeste per l'espressione e l'arieggiare dei volti; e ciò pur dicasi delle condizioni oltranaturali dei corpi umani rinnovati, purificati, glorificati nel cielo [2]. Su di che l'elemento artistico mirabilmente si accorda con la cattolica dottrina, e S. Paolo, appunto favellando degli eletti nell'estremo risorgimento, dice che costoro assumeranno un corpo *spirituale* con la proprietà di leggerezza, di trasparenza, d'impassibilità e d'immortalità [3], a si-

[1] MARCHESE, *Scritti vari*. Firenze, Le Monnier, 1855. Dei puristi e degli accademici, lettera a Cesare Guasti, pag. 587.

[2] Questo pensiero fu già dell'Alighieri, il quale, confessando come *Trasumanar significar per verba Non si poria*, soggiunge indi e ripiglia nel quarto canto del Paradiso:

Per questo la Scrittura condescende
A vostra facultade, e piedi e mano
Attribuisce a Dio, ed altro intende;
E Santa Chiesa con aspetto umano
Gabrielle e Michel vi rappresenta
E l'altro che Tobia rifece sano.

[3] *Sic et resurrectio mortuorum. Seminatur in corruptione, surget in incorruptione; seminatur in ignobilitate, surget in gloria; seminatur in infir-*

miglianza di quello che dopo esser risorto il Cristo assunse. Non avendo dunque in questa bassa vita terrena come intuir l'essenza spirituale degli esseri, è necessario che nell'arte il semplice prender debba figura e materia, onde ne viene il felice accordo dell'ideale bellezza colla realtà. Sono pertanto ordinati in tre scompartimenti sotto la gran figura del Salvatore, nel primo la Vergine fiancheggiata da quattro arcangeli, e nei due inferiori, che sono frammezzati da una lunga ed angusta finestra a sesto acuto, dieci apostoli e i due evangelisti Marco e Luca. Nelle pareti laterali del santuario son divisi i musaici con l'ordine medesimo, e accanto al Salvatore si vede in un tondo la mezza figura di Melchisedech, e più sotto all'impiedi Osea e Mosè. A livello della Vergine sono nel medesimo lato i profeti Gioele, Amos, Abdia, e nei due scompartimenti inferiori le intere figure degli otto santi, Pietro, Vincenzo, Lorenzo, Stefano, Gregorio, Agostino, Silvestro e Dionisio, con leggende tutte latine. Nella stessa guisa è ordinata la parete di rincontro, stando Abramo, Davide e Salomone presso al Redentore; Giona, Michea e Naum a livello della Vergine, e nelle due inferiori partizioni i santi Teodoro, Giorgio, Demetrio, Nestore, Nicolao, Basilio, Gian Crisostomo, e Gregorio teologo, tutti con leggende latine, meno gli ultimi tre, che l'hanno greche. Somma attenzione merita inoltre l'iscrizione latina in versi rimati, ch'è sotto gli apostoli, perchè ci dà infallibil memoria dell'epoca precisa quando i musaici furon fatti, magnificando al tempo stesso il nome del generoso principe, in cui le arti, la civiltà, la religione trovarono in Sicilia invitto sostegno:

ROGERIUS REX EGREGIUS PLENUS PIETATIS
HOC STATUIT TEMPLUM MOTUS ZELO DEITATIS.
HOC OPIBUS DITAT VARIIS VARIOQUE DECORE,
ORNAT MAGNIFICAT IN SALVATORIS HONORE.
ERGO STRUCTORI TANTO SALVATOR ADESTO
UT SIBI SUBMISSOS CONSERVET CORDE MODESTO.

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MILLESIMO CENTESIMO XLVIII
INDICTIONE XI, ANNO V, REGNI EJUS XVIII, HOC OPUS MUSEI FACTUM EST.

mitate, surget in virtute; seminatur corpus animale, surget corpus spiritale. D. PAULI. *Epist. I ad Corinth.*, XV, 42 e seg.

Or in questi musaici della cattedrale di Cefalù non sappiam prima che lodare, se il concetto sublimemente religioso nella espressione, se lo sviluppo dello stile e delle forme, o la bellezza e l'armonia del colorito, sempre in accordo allo spirito di pietà, che nell'animo dei più schivi, con l'eloquente voce che le arti e le scienze inspirate dal cristianesimo han propria, incute riverenza.

Congetture sulla origine dei musaici.

Qual è la cagione, è da insistere, perchè questi musaici son per ogni verso superiori a tutti gli altri che in Sicilia li precedettero o li seguirono? A ciò è d'uopo rispondere per via di congetture, essendo impossibile trovar certezza senza la scorta di documenti contemporanei, che le provenienze ci attestino di tali opere. Or sembra a noi certo che quei musaici appartengano alla scuola greca più perfetta, e vi scorgiam l'egual carattere di quella che i calogeri del Monte Athos fecero ad ogni altra scuola prevalere, mercè l'impulso della pietà, che è il precipuo elemento su cui si fonda l'arte cristiana. Stabiliti nella penisola più orientale della Calcidica e propriamente nel monte Athos, detto per antonomasia il Monte Santo, da molti secoli vi abitavano in numero di circa sei mila, e menando vita austerissima, vi esercitavan le arti ad uso religioso, onde attuare il pensiero più efficacemente alla santità della fede; e compresi della sublimità del cristianesimo, eccitarono il progresso delle arti del bello cristiano. Seguaci della primitiva regola di San Basilio, al pari di lui dovettero tanto al loro ingegno, quanto alle virtù l'alta loro rinomanza. Eran ventidue monasteri cinti di torri e di muraglie per difesa dalle incursioni, tutti adorni di pitture, di marmi e di musaici, e di tanti volumi e preziosi codici forniti, da dover tenersi come rari monumenti di arte e di sapienza; dove ogni anno nella state accorrevano in pellegrinaggio i greci dalle diverse parti di Oriente. A Giovanni Comneno medico di Valachia si deve una minuta descrizione di quei monasteri, ma sì poco interessante per le arti, quanto poca esserne poteva in lui la perizia [1]. È distinto su tutti l'imperial

I calogeri del monte Athos.

[1] Joannis Comneni, *Descriptio Montis Atho;* apud Montfaucon, *Palaeographia graeca, sive de ortu et progressu litterarum graecarum.* Parisiis, 1708, lib. VII, pag. 433 e seg. A questa descrizione, sebbene molto vaga e generale, abbiam curato di attingere le più utili nozioni sui monasteri di quella greca contrada.

monastero della magna Laura, dedicato all'Assunzione di Maria (*Dormitionis Deiparae*), costruito per ordine di Niceforo Foca e di Giovanni Tzimisce imperatori, con dodici cappelle in gran parte dipinte, un gran refettorio in forma di croce, nell'interno dipinto e nell'esterno, un cratere maraviglioso di bronzo per le abluzioni, un vasto tempio ricco di marmi e di porfidi e tutto decorato di musaici, una biblioteca amplissima, ed un tesoro di reliquie, fra le quali alcune di san Demetrio, di s. Giovanni Crisostomo, di s. Andrea, di san Luca *in Stirio* ecc. Nel monastero di s. Anna vivevasi d'industria, copiando e miniando codici, scolpendo ed intagliando croci di legno e teche per le reliquie. Nell'altro di Vatopedi, dedicato all'Annunziazione di Maria e fondato primitivamente da Costantino magno, il gran tempio, che data un'epoca posteriore, è sorretto da quattro grandi colonne di porfido, e nell'arco trionfale, come nelle chiese normanno-sicule, vedesi espressa a musaico la Vergine salutata dall'angelo, la quale è ripetuta a musaico nel nartece, insieme alle figure degl'imperatori, e sulla porta d'ingresso il Redentore in atto di benedire: vi sono insigni tra le reliquie quelle del Crisostomo, di san Gregorio teologo, di san Bartolomeo apostolo, di san Teodoro, di san Ciricio martire ec., oltre un gran numero di pitture a tempera, di croci di legno dipinte, o intagliate, o di marmo o a musaico o a commesso. In egual guisa è decorato l'imperial monastero degli Iberi, con una chiesa dedicata alla Vergine Assunta, coperta di lamine di piombo, ricca di porfidi e di marmi di ogni maniera, con le reliquie del Crisostomo, di s. Stefano arcidiacono, di san Demetrio, di san Panteleemone, di s. Ermolao martire, di san Teodoro, di san Nestore, di sant'Anastasia e di altri. Somma perizia di arte palesano i dipinti nella chiesa del monastero appellato del *zografo,* ossia del pittore, e particolarmente le immagini a fresco del Nazareno. Son tutti del pari copiosi di artistiche opere gli altri monasteri, ma non val qui la pena di parlarne; e varie specialità, comuni altronde a tutti quei monasteri, abbiam voluto sin qui notare, perchè molta corrispondenza vi si avverte, considerando attentamente, con l'architettura, i musaici, e l'universal decorazione delle chiese erette e decorate in Sicilia sotto la dominazione dei re normanni. Vano infatti sembrerebbe a taluno l'aversi dato alcun conto delle reliquie ser-

bate in quei monasteri, se non gli faremmo riflettere che appunto le immagini di quei santi, dei quali si venerano colà gli avanzi, vedonsi rappresentate sovente nei musaici delle chiese nostre, nei luoghi più distinti.

Ora il re Ruggero, bramando che l'arte dei musaici, necessaria sopra ogni altra per decorare i nuovi edifici, progredito avesse, ai migliori artefici del suo tempo aprì la corte, e mise in campo tutti i mezzi perchè quella si avanzasse al suo perfezionamento. Non pago per fermo dei musaici della chiesa dell'Ammiraglio, opera in parte di artefici bizantini non progrediti gran fatto nell'aringo dell'arte, e di siciliani non per anco avvezzi ad un'importante fatica e destituti di valida esperienza, dovette ad altri mezzi senza fallo rivolgersi. E mentre più gran rinomanza niun'altra scuola godeva allora nella pittura, quanto la scuola dei calogeri del monte Athos, non seconda in quel tempo ad altra nella perfezione del concetto religioso e pur nella forma, è da stimar probabile, se pur non altro, che Ruggero abbia invitato di quei cenobiti per far loro dirigere i lavori delle sue chiese : e l'invito di un sì magnanimo principe non poteva soffrire ripulsa, e molti dei calogeri si avranno a lui arreso, molto più che l'ordine basiliano in Sicilia fioriva sin dall'età sua più rimota.

Ma se i cenobiti dell'Athos praticarono specialmente l'affresco nei loro monasteri, in qual maniera giovarono ai musaici di Sicilia? Potè altronde emigrar di là una sì gran copia di artefici, ond'esser capace di decorar di musaici il duomo di Cefalù e la Cappella palatina? Egli è pur noto come delle poche migliaia di monaci che abitavan nella contrada eran diversi gli uffici ed i lavori a cui si appigliavano, e taluni eran dediti a copiare ed a miniar codici, altri a lavorar crocette, altri a coltivare i campi ed a questuare, onde il maggior numero non poteva esser per fermo di coloro ch'esercitavan la pittura, a cui si deve tanta intelligenza e tanto sapere. Nè di questi al certo fu permesso a tutti di venire in Sicilia, lasciando quei monasteri senza chi più potuto avesse coltivar quell'arte sì necessaria alla decorazione dei sacri edifici.

Tai dubbi si sciolgono, esaminando la pratica ossia l'esecuzione dei musaici nostri di quel tempo. Preparavasi la calce con paglia e stoppia, impastandosi con cotal materia non più nota ai dì nostri, **Artificio pratico dei musaici.**

che la rendeva tenace ed al tempo stesso ne conservava per molti giorni la mollezza. Sopra uno strato di questa preparazione l'artista dipingeva con colori ciò che doveva esprimere, per regolarne l'effetto, le proporzioni ed i chiaroscuri, secondo i cartoni che necessariamente ne aveva prima formato. Sulla calce così dipinta i musaicisti, ossia i meccanici, disponevano le pietre e gli smalti, tagliati in forma cubica, più o meno piccoli secondo la qualità del lavoro; e sebben di sovente non abbiano tra loro una contiguità perfetta, il colore corrispondente della calce supplisce in quelle fessure, da più non farle avvertire. Facile perciò si scorge la differenza con le posteriori restaurazioni, quando non più dipingendosi la calce, ne apparisce il bianco fra pietra e pietra, fra smalto e smalto; mentre togliendosi invece qualche pezzo di antico musaico si vede tuttavia la calce dipinta con le stesse linee e le masse medesime che sopra esprime il musaico: il qual procedimento pur sembra che sia stato in uso presso i romani, perchè nel 1808 fu trovato negli scavi di Narbonne un lastrico a musaico dell'epoca romana, con un cemento colorito; e se ne conserva oggidì il disegno presso la società archeologica in Parigi. Ma perdutosi il metodo di preparare la calce, sì che abbia la tenacità sufficiente a mantenere il musaico ed altresì la mollezza necessaria al lavoro per alcun tempo, oggi per le restaurazioni si adopera un cotal mastice, composto di calce, polvere di travertino ed olio di lino, che oltre del colore che prende giallognolo, conservando sol per pochi giorni la mollezza, non permette che per una intera figura si prepari, e che prima vi si dipinga, quindi l'antico metodo rimane in tutto estinto. Il Buscemi nella sua descrizione della Cappella palatina, ed il signor Sabatier, illustre archeologo francese, il quale prepara un' importante opera sulla Sicilia ed i suoi monumenti, in una lettera sui musaici di Cefalù [1], non hanno alcuna nozione di quell' antico mastice, e noi ci siamo indarno sforzati di conoscerlo; poichè praticata su quell'intonaco una

[1] Rechiamo qui per intero la lettera del signor Sabatier, non solamente perchè non possa sembrare esagerato dalla bocca di un siciliano il merito dei musaici dei quali si ragiona, ma bensì per rendere omaggio a Rosario Riolo, attual

analisi chimica dal Casoria, professore di chimica nell'università di Palermo, se n'ebbe in risultato, esser fatto di calce e di una sostanza calcare, che altro non potrebb' essere che la polvere di travertino o

direttore della scuola dei musaici di Sicilia, della di cui amicizia ci pregiamo moltissimo:

Carissimo amico,

« Mi dispiace non aver potuto essere di ritorno a Palermo per salutare ancora l'ottimo signor Rosario Riolo e ringraziarlo di tutte le attenzioni che ebbe per me in Cefalù. Vi prego quando gli scriverete volervi fare presso lui l'interprete della mia gratitudine. E voi, caro amico, ringrazio altresì di avermi procacciato la conoscenza di un'artista, il quale forse solo in Europa conserva la tradizione della bell'arte del musaico, che tanto onore fece un dì alla Sicilia; tradizione oggi interamente perduta nell'Oriente, che ne fu culla, tanto alterata nei paesi ove resta tuttora in uso, come a Roma per esempio. Il musaico romano non è più in vero che una imitazione più o meno perfetta della pittura, nella quale alle tinte squisite e delicate dei colori con grande stento e fatica vengono sostituite quelle sempre più dure delle paste. Ma non ha più nè principi, nè stile proprio; non è più quell'arte cristiana o direi quasi liturgica, che sola la scuola bizantina seppe produrre, ed i cui più belli esempi dopo le sublimi pitture dell'Athos si trovano forse al duomo di Cefalù, che con sommo amore e non minor perizia sta ristaurando adesso il Riolo. Egli, vissuto in mezzo alle più belle opere che di quest'arte ci rimangono nel nostro occidente, si è compenetrato di questo stile, ne conosce tutte le difficoltà, tutte le esigenze, tutte le risorse, e non credo che vi sia un altro artista che meglio, o al pari di lui, avesse potuto intraprendere un simile ristauro. Non si posson fare una idea delle difficoltà che un simile lavoro presenta coloro che non hanno studiato questa materia. Quelle figure così semplici, staccandosi sopra un fondo d'oro, sembreranno a taluni opere rozze, o almeno creazione di un'arte ancora nella sua infanzia. Ma quando si viene alla prova, e si tenta, non dico di rifare una sola di queste figure, ma unicamente una parte delle medesime, ben tosto si vede quanta difficile sia l'impresa. Il Riolo ha maestrevolmente superato le difficoltà. I suoi ristauri, fatti con sommo giudizio e squisita abilità, si possono appena distinguere dal lavoro originale. E Dio volesse che tutti i ristauri fossero stati fatti per l'addietro collo stesso senno! Non si vedrebbero deturpati come lo sono questi vostri bei monumenti, che possono oggi servire di modello alla decorazione ecclesiastica. Questi sono lavori ardui, faticosi, che non tirano a sè l'attenzione del pubblico, vie più che non si rende certo della quantità del lavoro fatto, perchè va per così dire perduto in mezzo alle masse del

la polvere di marmo; ma eseguitone così l'esperimento senz' olio di lino, se n' ebbe un intonaco, che immediatamente si condensa ed asciutta, e quindi non può affatto esser quello dagli antichi prati-

lavoro antico, dal quale, essendo fatto bene, non si distinguo nemmeno; ma avendo veduto lavorare da vicino il signor Riolo, ne ho potuto apprezzare tutto il merito. Il signor Riolo mi ha fatto conoscere alcune particolarità relative al metodo particolare tenuto dagli antichi musaicisti, che ignoravo del tutto, le quali, secondo quello che credo, sono ignorate dai più. Egli mi fece osservare come sotto i cubi di pasta o di pietra, le figure si trovano dipinte sull'intonaco.

« L'artista dipingeva la sua composizione sull'intonaco fresco, e finito il suo lavoro, ottenuto l'effetto ch' egli volea, il musaicista veniva dietro a lui, e sostituendo i suoi cubi di colori imperituri a quelli meno solidi del pittore, rendeva il suo concetto eterno per quasi dire. Quel modo di procedere aveva il doppio vantaggio di permettere all'artista di giudicare dell'effetto di sua opera e di renderne l'esecuzione più armoniosa. In fatti egli poteva correggere col pennello quanto voleva, ed il musaicista trovava una guida assai più sicura che non sarebbe stato il cartone. E fra gl'interstizi dei cubi, invece del bianco della calcina, il colore che si trovava sotto veniva a dargli un' armonia maggiore. Il Buscemi, che fa parola di questa maniera di procedere e che ne teneva tutti i particolari dallo stesso Riolo, suppone che alla calce frammista di paglia sia stata unita qualche sostanza che permetteva all' intonaco di conservarsi molti giorni di più. Qual sia questa sostanza egli non lo sa neppure: sarebbe interessante assai, tanto per la storia dell'arte che per il suo meccanismo stesso, di sapere in che consistesse questo intonaco, al quale si è sostituito un mastice che ha senza dubbio altri vantaggi, ma non offre quello di potersi lasciare dipingere dall'artista. E sarebbe d'altronde interessante sapere di qual natura fosse questa pittura. Buon fresco non è di certo, chè il colore dell' affresco penetra nell'intonaco, mentre questo rimane alla superficie e scolorisce nella mano. Non sarebbe difficile assicurare questi due punti mediante una analisi chimica. Nel ristaurare le parti sollevate dal muro che stanno per cadere, bisogna levarlo e surrogarle con mastice. Si potrebbe riunire una quantità sufficiente di quello intonaco per potere eseguire una analisi. Pregate dunque il signor Riolo di raccoglierne una quantità sufficiente, onde si possa venire ad un risultato. Non sarà difficile trovare un chimico che voglia occuparsene pel vantaggio dell'arte.

Conservatemi la vostra amicizia e credetemi:

Girgenti, 20 maggio 1858.

Vostro affezionatissimo
Fr. Sabatier. »

cato che per parecchi giorni durava asciutto ed adatto a lavorarvi sopra. Ciò sol dunque è certo, che dopo appena i normanni non più ne rimase memoria, onde non più si trovan dipinti al di sotto i musaici anche di poco posteriori.

Ma dalla pratica del lavoro ben chiaramento si scorge come due classi ben diverse di artefici vi avessero avuto parte, o come gli uni che formavano i cartoni e preparavano le figure, dipingendole completamente sulla calce, siano stati i veri maestri dell' arte, ai quali è dovuta la perfezione dello stilo e la nobiltà dei concetti e della espressione, non altro rimanendo agli altri che la parte pratica dei lavori, l'adattar cioè i musaici secondo il disegno prescritto dai primi: egli è pur vero che somma esser doveva in essi la perizia nel perfettamente corrispondervi colle pietre e cogli smalti, ma era questo in verità un magistero anzi che un' arte, parte assai poca prendendovi la mente e l'intelligenza, ed essendo piuttosto effetto di un artistico buon gusto. Ciascun vede como per questa parto non si avesse dovuto sentir penuria di musaicisti in un'epoca in cui l'arte del musaico era ben propagata. Ma non così pei primi, ai quali piuttosto era affidata la riuscita dell'arte, governando essi i lavori; al che si richiedeva, oltre di sapere il magistero dei musaici, l'esser nella pittura valentissimi, sentir l'artistico genio come l'hanno inteso tutti i sommi che han dominato le arti dell'epoca loro, sentir vividamente l'impulso della religiono come elemento dell'arte, saper di essa i fasti e le dottrine, per attingervi come a perenne fonte d' ideale bellezza: laonde gli artisti eran di gran lunga più rari in questo genere, ma la loro opera limitandosi alla composizione ed alla direzione dei lavori, ben pochi eran sufficienti all'uopo. Da ciò emergono spontanee due conseguenzo. L' una, che pochi cenobiti dell' Athos bastavano nell' epoca di Ruggero alla direzione dei musaici di Cefalù e della cappella palatina; quindi non era mestieri di gran numero di venuti dall'oriente, nè che rimanessero sprovveduti di artefici quei monasteri. L'altra, ch'essendo ben diverso il loro ufficio che lavorar di musaici, non avran dovuto far di più che negli affreschi, creando i soggetti, disegnando i cartoni e poi dipingendo sulla calce, da quei valorosi affrescanti ch'eran essi. Altronde i musaici, sebbene men comuni degli affreschi nei monasteri dell'Athos, furon pure adoperati

a decorar le chiese, e molti ve n'ha in quella del cenobio di Vatopedi simigliantissimi ai nostri; quindi, oltre dell'esser quei monaci valorosi nella pittura, lo erano ancor nella pratica dei musaici, e certo riserbavansi a special proprio lavoro le parti di massimo interesse, come le teste delle precipue figure, ond'è che talune son massimamente da preferirsi. Lavoravano il resto le masse dei musaicisti, gente raccolta dalla Grecia e dalla Puglia, e forse ancora dal rimanente d'Italia che aveva inteso l'influenza bizantina. Egli è per ciò, che maggior finitezza si scorge nei volti, anzi che nel resto delle figure, dove anzi nei musaici di Cefalù si avverton frequenti correzioni del colorito e dell'effetto con delle tinte sovrapposte ai musaici, scorgendosi in ciò chiaramente, la scienza dell'arte correggere la pratica ed i suoi mezzi poco efficaci. Che se il Sabatier, il qual vide i dipinti del Monte Santo e i musaici di Cefalù, appellò questi i più belli esempi dopo le sublimi pitture dell'Athos, egli è appunto perchè son queste a fresco, e somma distanza di mezzi vi ha tra l'arte dell'affresco e l'arte musaicale, ma unico vi è il carattere, unica l'espressione, unico lo stile. Un argomento altronde di qualche peso, a provar che i calogeri abbiano avuto influenza nell'arte in Sicilia, si ha dall'immagine di san Basilio, costantemente espressa nei musaici che loro si attribuiscono, e sempre di luogo distinta. Anzi è da osservare nei musaici di Cefalù, che in tutte le figure son latine le leggende, meno che in quelle di san Basilio, del Crisostomo, e di san Gregorio teologo, dove son greche; onde è da vedere che i prelati latini, i quali altronde imponevano agli artefici di apporre leggende latine nei musaici, o permettevano di buon grado, o non erano in ciò intesi per le immagini di san Basilio, di cui professavan la regola i calogeri, o del Nazianzeno, o del Crisostomo, glorie splendidissime della greca chiesa. Di tal maniera questa specialità c'induce a credere, che i calogeri abbiano avuto parte in quei musaici, perchè anche in molte figure di santi greci apposero latine le leggende, meno che in quelle di coloro, ai quali si tenevan devoti particolarmente come cenobiti greci [1].

[1] Vari indizi dell'arte greca monastica rimangono in Sicilia. Il padre PACIAUDI, nella sua eruditissima opera pubblicata in Roma nel secolo scorso, *De Cultu S. Joannis Baptistae,* cap. VI, dà il disegno di una piccola croce di legno ef-

Ma a chi chiedesse perchè ai siciliani non si possa credere affidata sin d'allora la somma dei lavori, rammentiamo la lunga dominazione

figiata, esistente in Messina, la quale ci sostiene che sia fattura dei monaci del Monte Athos, che furono i più periti scultori di queste croci, che si adoperavano forse per la gran benedizione dell'acqua il dì dell'Epifania. Così però conchiude: *Illud etiam attendendum obvia esse, haec sacra κειμήλια in Sicilia, fortasse ob illam causam quod ea provincia graecorum monasteriis frequens fuerit, ubi ritus aquae benedicendae crucis immersione diligentissime perfici fore.* Dalle quali parole ben si scorge, come niuna ripugnanza potevano aver gli *atonici* a venire in Sicilia, dove i monasteri eran pieni di monaci greci venuti dall'Oriente dopo la conquista: anzi è da sospettare che, fra i molti che qui sappiamo allora accorsi, ve ne siano stati di quelli non pochi, i quali tanto giovarono in Sicilia alle arti. Altre di quelle croci, che venivan lavorate massimamente dai monaci del monastero di s. Anna nell'Athos, come nota Giovanni Comneno, rimangono in Catania nel museo Biscari ed in Palermo nel Salnitriano e nel Martiniano. Su di un trittico esistente già in Palermo e forse dipinto da un monaco greco, rechiam le parole di Jacopo Gambacorta, da una sua lettera pubblicata nel 1736 nelle *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, vol. II, parte III, pag. 271: « Egli è un triptico di legno, alto presso « ad un palmo siciliano ed indorato nei contorni; la pittura delle figure è gre- « ca. Nelle due tavolette laterali al di fuori si rappresenta alla destra un santo « vescovo, il di cui nome ci viene spiegato dalle lettere poste di sopra, che « dicono: Ο Α. ΝΙΚΟΛΑΟϹ, *S. Nicolaus;* alla sinistra sotto un baldacchino un « reliquiario coperto di tre cristalli, dentro a cui vi è il corpo del gran pre- « lato della greca chiesa s. Spiridione, siccome il palesano le seguenti parole: « ΤΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ϹΠΥΡΙΔΙΩΝΟϹ ΛΕΙΨΑΝΟΝ, *reliquiae s. Spiridionis.* Apren- « dosi il triptico nelle due stesse tavolette accennate, si vede in una l'angelo « Gabriele col bastone viatorio in mano, e nell'altra Maria santissima all'im- « piedi in atto di ricevere la divina ambasciata, colle lettere al di sopra ΜΡ. « ΘΥ *Mater Dei.* Nel mezzo finalmente vi è dipinta la divinissima Trinità, scor- « gendosi in alto circondata da luminosi raggi una colomba, colle lettere attorno « ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΠΝΑ *Sanctus Spiritus:* le due altre divine persone stanno a se- « dere in un nobile sgabello; il nostro divin Redentore alla destra, distinto col « suo nome IC. XC. *Jesus Christus*, ed il Divin Padre alla sinistra, con gran « frase qui chiamato: Ο ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΑΝ ΗΜΕΡΑΝ, *Antiquus dierum.* Degne poi « di attenzione sono le parole dipinte sotto l'anzidetto sgabello, leggendosi in « esse: ΕΝ ΠΡΑΤΟΙΓ ΜΝΗΓΘΗΤΙ ΚΕ ΚΥΡΙΛΛΟΥ ψευδΟΜΟΝΑΧΟΙ, *In primis* « *recordare, Domine, Cyrilli falsi monachi,* idest *peccatoris;* così nomandosi « per umiltà quel divoto monaco che dipinse o che si fece per proprio uso di-

musulmana, quando la società dei fedeli quasi per miracolo potè conservarsi e resistere. Repressa la libertà del cristianesimo, sottomesso a tributo il culto, mutata la civiltà, appena non fu vista perire l'estrema scintilla dell'arte ortodossa, la quale conservaron coloro nella primitiva purezza in cui l'avevano appresa, tramandandola come ufficio sacro per generazione, anzi la perfezionarono anzichè guastarla, perchè l'impulso della fede animava in essi il genio. La miniatura dei capitoli di s. Maria Naupactitessa, di cui già femmo una lunga discussione, segnerebbe lo stato della pittura ortodossa di Sicilia negli ultimi anni dell'araba dominazione. Ma non v'han memorie contemporanee a provar se i fedeli abbiano esercitato l'arte del musaico, la quale esser doveva già notissima ai musulmani, che l' adoperavano con gran successo negli arabeschi. Quando però i calogeri del monte Athos, e prima di loro altri bizantini, furon chiamati per decorar di musaici le chiese nostre, i fedeli tra gl' indigeni, ch' eran greci pur essi di rito, si applicaron senza dubbio a quell'arte, e con uno studio costante giunsero se non ad attingere la perfezione della scuola dei calogeri, che particolarmente seguirono, a non avere emuli almeno nella penisola ed a svincolar vieppiù l' arte dalla servitù dei tipi. I musulmani di Sicilia ebbero dall'altro canto somma influenza nei musaici non figurati, cioè negli ornamenti; onde gli arabeschi dell'Alhambra e della moschea di Cordova sono identici a quelli che nelle chiese normanno-sicule decorano i pavimenti o coronano a guisa di cornici le grandi lastre di marmo, di cui sono incrostate nel basso le pareti.

Due epoche nel musaici della cappella di san Pietro in Palermo.

Non i soli musaici del duomo di Cefalù sembrano però appartenere alla scuola del monte Athos. E sebbene nella cronaca di Romualdo arcivescovo di Salerno, fra le tante glorie tributate al re Guglielmo I per le magnifiche opere a lui dovute, notisi anche quella di aver decorato di superbi musaici e di preziosi marmi la cappella di san Pietro nel real palazzo di Palermo, è da far considerevole

« pingere questo triptico. » Finalmente si è veduto come il signor Sabatier nella sua lettera sui musaici di Cefalù non dubiti di ricordare con le sublimi pitture dell'Athos i musaici nostri, ed egli aveva osservato quelle pitture e ben sapeva conoscerne il carattere ed apprezzarne la bellezza.

differenza tra lo stile dei musaici della solea e del santuario, e di quelli delle tre navate anteriori; perchè i primi, per la sublime espressione dei concetti, per lo sviluppo delle forme e la delicatezza del lavoro si lascian dietro tutti gli altri, mostrandosi pari soltanto nella perfezione dello stile a quelli or ora accennati del duomo cefaletano. Tanta manifesta diversità c' indurrebbe a sospettare col Serradifalco, dover soltanto attribuirsi al re Guglielmo i musaici delle navi, a Ruggero quelli del santuario, ossia della solea con le sue ali. Ma tal sospetto divien certezza per l' iscrizione greca a musaico in versi politici e caratteri cubitali, che ricorre intorno alla fascia inferiore del tamburo della cupola e che qui rechiam tradotta [1]: *Altri imperatori una volta eressero altri luoghi onorandi ai santi; io però Rogero, re scettripotente, al primo dei discepoli del Signore, all'arcipastore e corifeo Pietro, a cui Cristo confermò la sua Chiesa, ch'egli ebbe in effusione ammiranda del suo sangue . . . . l'indizione tre volte . . . . vertente l'anno con esatta ragione cinquantesimo oltre della prima unità, correndo il sesto migliaio col sesto centinaio misurati.* La qual data, secondo la maniera di computare dei greci, indica l'anno 1143, contando essi di 5508 anni l'età del mondo alla venuta di Cristo, onde sottraendo tal numero dall'epoca segnata nell' iscrizione, ch' è 6651, rimane l'anno da noi accennato, in cui l' iscrizione fu apposta, stabilendo la data dei musaici dei quali fa parte. Ineluttabile argomento è pur di tal fatto una bella omelia, che

[1] ΑΛΛȢC ΜΕΝ ΑΛΛΟΙ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙ ΒΑCΙΛΕΩΝ
CΕΒΑCΜΙȢC ΕΓΦΕΙΡΑΝ ΑΓΙΟΙC ΤΟΠȢC.
ΕΓΩ ΡΟΓΕΡΙΟC ΔΕ ΡΗΞ CΚΕΠΤΡΟΚΡΑΤΩΡ.
ΤΩ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΠΡΟΚΡΙΤΩ ΤȢ ΔΕCΠΟΤȢ.
ΤΩ ΠΟΙΜΕΝΑΡΧΗ ΚΑΙ ΚΟΡΤΦΑΙΩ ΡΕΤΡΩ.
Ω ΧC ΕΣΤΗΡΙΞΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗCΙΑΝ.
ΗΝ ΑΥΤΟC ΕCΧΕΝ ΑΙΜΑΤΟC ΧΥCΕΙ ΞΕΝΗ
(seguono due versi illeggibili per barbare restaurazioni)
. . . . . ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟC ΤΡΙC . . . . .
ΕΤȢC ΠΑΡΑΤΡΕΧΟΝΤΟC ΑΚΡΙΒΕΙ ΛΟΤΩ
ΤȢ ΠΕΝΤΕΚΟCΤȢ ΠΡΟC ΔΕ ΚΑΙ ΠΡΟΤȢ ΜΟΝȢ
ΠΑΡΑΔΡΑΜȢCΗC ΧΙΛΙΑΔΟC ΕΞΑΔΟC
CΥΝ ΤΟΝ ΕΚΑΤΟΝ ΕΞΑΚΟΝ ΜΕΤΡȢΜΕΝΟΙC.

Teofane Cerameo recitò per la solennità degli apostoli nella nostra cappella di san Pietro, presente Ruggero, a cui fe' onore del titolo di Βασιλευς.

« Teco mi congratulo, o città, egli esclama commosso dal più vivo « entusiasmo, e teco ancora divin tempio reale, poichè in te oggi af- « fluiscono uomini di ogni età e per fortuna cospicui, e codesti sacer- « doti che fan corona all'orazion nostra. Di tutto ciò prima cagione è « Dio, da cui ogni bene agli uomini proviene e deriva; indi il pio im- « perante (Βασιλευς), salvatore benigno, poichè i suoi soggetti riguarda « e contro i nemici il suo sdegno conserva. Egli di molti beni non so- « lamente ci fu prodigo, ma superò colla pietà e colla magnanimità « sua i presenti tutti e i passati, come il lume delle stelle è vinto « dallo splendore del sole. Una cosa, ed è questa, pose il segno del- « l'animo grande e veramente regio di lui, il presente tempio gio- « condissimo pei proclamatori, il quale siccome base edificò della « reggia, amplissimo e bellissimo, esimio per nuova bellezza, splen- « dido senza esempio, ricchissimo di oro, e per le pietre e le pit- « ture florentissimo; il quale da ognuno è molte volte veduto e tor- « nato a vedere, come allora per la prima volta veduto reca mara- « viglia e stupore per ogni parte si volga lo sguardo.

« Il tetto veramente non può saziarsi d'ammirare, e sorprende « a vederlo ed intenderlo; ornato di certe sculture minutissime e va- « riate in forma di canestrini; e in ogni parte d'oro rilucendo, imita « il cielo quando risplende nel puro aere col suo coro di stelle. Le « colonne poi, sostenendo archi magnifici, sollevano il tetto ad una « altezza immensa. Il santissimo pavimento del tempio, maestrevol- « mente ornato a fiori di pietruzze di marmi variatissimi, è simile « ad un prato di primavera; con ciò però che il fiore ivi svanisce « e si muta, ma questo prato è incorruttibile e perenne, contenendo « in sè fiori immortali. Ogni parete è coperta di varietà di marmi, « dei quali son fregiate le estremità superiori con aurei sassolini, per « quanto vi ha d'interstizio con le venerande rappresentazioni di fi- « gure. Ma il luogo dell'ineffabil cerimonia pei sacerdoti è da ripari « di marmi racchiuso; il quale argine impedisce a qualche temerario « o profano di appressarsi ai penetrali, dove la mensa divina, splen- « dente di oro e di argento, sorprende chiunque la vede.

« Il resto onoro del silenzio. Tutto il tempio, echeggiando, riper-« cuote dolcemente, come negli antri, la voce di coloro che cantano « gl'inni divini. E quantità di drappi pendono dall'alto, ai quali die-« ron materia fili di seta tessuti d'oro in diversi colori; eseguito il « lavoro con arte così perfetta e tanto ammirabile come di fenici. »

Che l'omelia di Teofane Cerameo, di cui abbiam tolto il luogo più importante, sia stata recitata nella cappella palatina di Palermo, e non altrove in presenza di altro principe, ben si scorge dall'esatta corrispondenza di tutte le spezialità descritte che alla nostra cappella competono, ed è improbabile che anche altrove minutamente corrispondano. Perchè inoltre si fa menzione in quell'omelia dei figli del re, dei quali, di tre che erano, i due primi, Ruggero duca di Puglia ed Anfuso principe di Capua, morirono prima del 1149, ne segue che l'omelia fu recitata in un tempo intermedio a questo anno ed al 1143 che nell'iscrizione è segnato. Alla difficoltà mossa dal padre Scorso [1], non appartenere a Ruggero il titolo di Βασιλευς, esclusivo essendo degl'imperatori bizantini, si risponde che molti sovrani e precisamente il re Ruggero, malgrado che dei cesari bizantini fosse stato proprio, senza alcuna esitazione sovente l'assunsero. Luoghi moltissimi adduce in prova di ciò il Serradifalco, dove Ruggero prende quel titolo [2], ed a togliere ogni incertezza reca finalmente l'autorità di un codice MS di quell'omelia, conservato nella biblioteca reale di Madrid, dove dicesi espressamente *recitata nella cappella del palazzo in Palermo* [3]. Chi mai avrebbe altronde negato un tal titolo a quel principe magnanimo, sotto di cui l'incivilimento siciliano attinse la sua maggior gloria, e colla forza delle armi e coi vincoli delle alleanze divenne sì grande lo stato di Sicilia, da minacciar la potenza degli altri stati italiani? Anzi è facile che Ruggero non abbia di per sè adottato quel titolo, ma l'abbia ricevuto dai suoi popoli. Dopo i musulmani erano allora i greci in Sicilia i più numerosi, e per essi vedemmo già conservarsi il cristianesimo

[1] Scorso, *In homil. Theophanis Ceramaei.*

[2] Serradifalco, *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.* Palermo, 1838, ragionamento secondo, pag. 27 e 28.

[3] Joan. Triarte, *Bibliotheca Matritensis.*

in mezzo alle persecuzioni. Or questi in vedere risorgere con tanto splendore la vera fede per opera dei conquistatori ed erger monumenti di tal magnificenza in gloria di lei, mossi dal più vivo entusiasmo prorompevano con espressioni nobilissime in lodi del principe, ed i nomi più onorevoli gli tributavano. Onde sebbene ai soli cesari di Costantinopoli appartenesse il titolo d'*imperante* (Βασιλευς), i greci di Sicilia, riconoscendo Ruggero come loro imperatore, vollero a buon dritto così chiamarlo, ed egli accogliendo la voce del suo popolo, il titolo con cui fu quasi acclamato assunse.

Musaici dell'epoca del re Ruggero.

Egli è dunque evidente che una parte dei musaici della cappella di San Pietro, e propriamente quelli di tutto il santuario, siano dell'epoca del re Ruggero: anzi son da tenersi di quegli artefici medesimi che in Cefalù lavorarono, poichè gli uni e gli altri raggiungono la stessa perfezione e sono simigliantissimi nello stile. Forse i primi per ordine di re Ruggero furon questi della cappella palatina, la quale, per dar luogo probabilmente ai lavori della chiesa di Cefalù, non potè venire allor fregiata che in parte. Ragion voleva, che dovendo il re decorare la cappella del suo palazzo avesse chiamato a dirigerne i lavori i più famosi dei greci artisti, ch'eran per fermo allora gli *atonici*, nè messo altri all'uopo di dirigere, perchè le altrui opere eseguite in tutta quasi la penisola e pur note in Sicilia tenevan dietro di gran lunga ai musaici di Cefalù e della cappella di san Pietro, e non avrebber potuto comparire senza grave differenza. A chi negar voglia che quei musaici ordinati da re Ruggero appartengano alla più perfetta scuola della Grecia, ma generalmente piuttosto all'immenso numero di musaicisti bizantini venuti allora in occidente, rispondiamo instituendo ai periti dell'arte un distinto paragone trai musaici delle nostre chiese normanne con quelli delle altre contemporanee d'Italia, che sappiamo essere opera di artefici comuni di Bizanzio. Si scorge in primo luogo uno stato quasi eguale di sviluppo frai musaici della chiesa dell'Ammiraglio e quelli delle chiese italiane; e forse i nostri in certa guisa prevalgono, perchè posteriori di qualche tempo. Ma i musaici di santa Maria dell'Ammiraglio appartengono ai bizantini, perchè evidente ne è la simiglianza con le altre opere sparse di loro in Italia. Giorgio di Antiochia, fondatore di quella chiesa, volle che i suoi nazionali, cioè i bizantini, vi

lavorassero; e dall'Oriente e dalla Puglia vicina certo dovette chiamarne, i quali tennero la somma dei lavori, poichè da niuna spezial causa il fondatore fu spinto a segnalarsi per una studiata elezione dei più virtuosi artefici della Grecia; e come oggi avvertiamo allogate importanti opere a gente o mediocre o abbietta, con eccessiva noncuranza obbliando i migliori, così di leggieri avvenne anche allora. I calogeri altronde, rigidissimi nell'osservanza del loro istituto, limitavansi comunemente a decorare i propri monasteri e non uscivan giammai dai sacri ricinti; nè l'invito di un'autorità particolare sarebbe stato così volentieri accolto, come dagli altri che coltivavan l'arte per lucro: non è da creder anzi che all'ammiraglio pur venisse in mente di chiamarli, perchè a Bizanzio si dall'Italia che da per tutto si ricorreva.

Ma se facciam confronto dei musaici del re Ruggero nella chiesa palatina e nella cattedrale di Cefalù con quelli di Venezia e di Montecasino, opera di musaicisti bizantini, appositamente chiamati dal doge Salvo e da Desiderio abate, si vedrà di leggieri come non possano i nostri musaici attribuirsi ai greci di Costantinopoli, perchè molto innanzi in quei di Sicilia vi è il progresso. Onde chiaro si vede che Ruggero, oltre dello scopo di decorare i monumenti da lui eretti, altro ne ebbe più nobile e più generoso nel proccurare alla Sicilia la scuola più progredita dell'Oriente, quello cioè di far risplendere il suo regno al cospetto di tutta l'Europa, accelerando il progresso delle arti del bello. La scuola dunque del monte Athos, di tutte la più perfetta in Grecia, forse fu introdotta da quel principe magnanimo, e ad essa i siciliani si educarono; donde risulta gran vanto all'Italia, perchè mentre per ogni dove l'arte era fanciulla, dal suo estremo lembo levava il volo com'aquila.

Al re Guglielmo I si debbono i musaici delle tre navi della cappella palatina; poichè, mostrato che quelli del santuario siano opera di Ruggero, egli è evidente che ai musaici delle navi debbansi attribuire le parole di Romualdo Salernitano [1]: « Guglielmo aver fatto dipingere di ammirevoli musaici la cappella di san Pietro, e vestirne

[1] Romualdi Salernitani, *Chronicon*, apud Caruso, *Bibl. hist. Siciliae*, tom. II, pag. 871.

le pareti di preziosi marmi, oltre di averla arricchito di ornamenti d'oro e d'argento e di preziosi paramenti. » Una notabil differenza ci avrebbe convinto del fatto, quand'anche saremmo privi del lume che ne dà la storia. I musaici del santuario mostran l'arte più perfetta e più pura che negli altri; il che dimostra che lo stato di perfezione in cui lasciolla Ruggero, non si conservò sotto Guglielmo. E questo fatto, da cui sembra a prima vista dover dedursi che l'arte sin d'allora abbia dato un passo retrogrado, segna invece un progresso, poichè v'ha sotto Guglielmo un'influenza diretta dei siciliani, onde la inferiorità dei lavori, in rapporto a quelli dei greci, nasce dall'essere stati costoro assai provetti nell'arte, loro discepoli i nostri. Ci volle senza dubbio la forza del genio siciliano per rendere in pochi anni alla Sicilia l'arte del musaico, che sin dal quarto secolo vi aveva fiorito e poi vi era decaduta. Sin nei primi musaici dei bizantini osservammo avere avuto i nostri influenza negli arabeschi; e non dovettero durar molto a metter mano alle figure, perchè sotto il servaggio dei musulmani aveva la pittura cristiana la sua perfezione fra noi serbato, e sebbene i musaici siano stati probabilmente trascurati, i nostri con un indefesso studio, presso la scuola più perfetta di musaico che dato avesse la Grecia, si resero anch'essi molto abili nell'arte. Le giovarono anzi di un grande beneficio; chè sebbene attinto non avessero la perfezione dei loro maestri nel disegnare, e per questa parte avesse l'arte indietreggiato, riuscirono a viepiù svincolarla dalla servitù dei tipi. Recan di ciò argomento i musaici della cappella palatina dell'epoca di Guglielmo I, e quelli di s. Maria di Monreale di Guglielmo II, che sono opera per lo più dei siciliani.

Se poi la diversità del carattere non fosse sufficiente per distinguer l'arte siciliana sotto i Guglielmi, congetturando che altri artefici, inferiori in merito ai primi, fossero allora dalla Grecia venuti, si avrebbe un'altra prova del fatto nostro dai musaici stessi; perchè nelle opere eseguite sotto Ruggero sono adoperate costantemente iscrizioni greche, frammiste al più alle latine, mentre le opere posteriori a quel principe sono in gran parte prive di greche leggende, avendole per lo più latine, e spesso di un latino di transizione al volgare, come indi vedremo trattando dei musaici di Monreale. Similmente nei musaici

del tempo di Ruggero la più gran parte delle figure sono di santi della greca chiesa, non così negli altri posteriori, dove prevalgon di numero i santi della chiesa latina.

Descrizione generale dei musaici della cappella di s. Pietro.

Ecco intanto un general concetto sulla disposizione dei musaici nella cappella di san Pietro. In capo all'abside maggiore nell'interno del grande emiciclo sorge nel vertice gigantesca sino al busto la figura del Redentore, IC. XC., visibile da ogni parte della basilica e diffondentevi la sua maestà divina come la luce: con la destra è in atto di benedire, e con la sinistra tiene aperto un libro, dove sono scritte in greco ed in latino le parole del vangelo di san Giovanni: « Io son la luce del mondo; chi segue me non cammina nelle tenebre, ma avrà il lume della vita. » Questa è delle migliori figure dei nostri musaici, rappresentando come si può meglio in forme finite la sublimità dell'Ente creatore e redentore.

Mancando di ogni autenticità l'effigie di Edessa, di Nicodemo e di san Luca, non più valendo qual tipo del vero sembiante del Nazareno il sudario della Veronica o la sindone, dove per tradizione si asseriva rimasta la vera impronta dell'aspetto e del corpo del Cristo, ed attestando sant'Agostino, non possedersi alcuna immagine autentica di lui, ma essersene finte innumerevoli e molto fra loro dissimili [1], gli artefici ne adottarono generalmente il tipo dalla più antica effigie che tuttavia ne rimane in Roma nella volta di una cappella del cimitero di san Calisto, sulla quale sembran condotte, non mai copiate, le immagini del Redentore in tutti i musaici del medio evo: ovale il volto, la fisonomia grave ad un tempo e dolce, placidamente melanconica, barba corta e rossiccia, capelli separati sulla fronte e cascanti sulle spalle alla foggia nazarena, stante per lo più di cospetto, in abito di oratore ateniese, come divin maestro e legislatore del mondo, col libro ora aperto or chiuso nella sinistra e colla destra alzata in atto di benedire [2]. Ma non è già che nei sembianti più segniva l'uniformità tipica; e sebbene ancora studiavasi di conservare i particolari del volto simili in tutto, non poca differenza ne

[1] D. Augustini, *De Trinitate,* lib. VIII, cap. IV e V.

[2] *Enciclopedia popolare italiana.* Torino, 1858, vol. VI. *Cristiane antichità,* pag. 74.

sorgeva poi nell'insieme, per cui il sembiante del Redentore di Cefalù è dissimile da quel di Monreale o della Cappella palatina, dove quel dell'abside ancor differisce sensibilmente da quello che gli sta di rincontro e giganteggia sul regal solio, ovver dall'altro nel centro della cupola che copre il presbiterio, mentre i particolari dell'aspetto corrispondono in tutti uniformemente, giusta forse l' immagine più antica del cimitero di san Calisto in Roma. Donde può facilmente argomentarsi, che già riconosciuta insufficiente la servitù dei tipi, conservò l'arte in generale quei lineamenti che nelle più antiche effigie si vedon del Cristo, ma animati di tale estetica bellezza, che mostra evidente il progresso dell' arte nell'epoca dei Ruggeri e dei Guglielmi.

Sotto la figura di Cristo corrisponde in grandezza maggior del naturale quella della Madre di Dio; ma non è da farne alcun conto, perchè di moderno lavoro essendo, occupa il vano dell' antica finestra che guardava l' oriente, corrispondendo dietro l' altare. Stanno dai due lati la Maddalena e san Pietro, Giovanni il precursore e san Giacomo, tutti restaurati o rifatti baroccamente. L'arco anteriore dell'abside nel vertice dell'intradosso rappresenta gli strumenti della passione di Cristo, e a destra ed a manca nei lati sono figure gigantesche degli arcangeli Michele e Gabriele vestite di regal paludamento e con in mano il baculo regio ossia la verga imperiale. È al di sotto dall'una parte san Gregorio papa, e dall'altra san Silvestro, con leggende latine, e di un'epoca evidentemente posteriore alla normanna. Molto a proposito è la congettura del Buscemi [1], che ivi già sia stato espresso il re Ruggero, come in Monreale in egual parte lo è Guglielmo II. Ma come indi distrutto sì importante musaico? Forse qualche nunzio pontificio, che venne in Sicilia sotto il governo angioino, ordinò che fosse tolto perchè Ruggero era incorso nell' anatema, sostituendovi due santi che sedettero sulla cattedra di Roma. Al che per fermo arrise il clero palatino di allora, il quale, per aver ricevuto splen-

[1] Buscemi. *Notizie della basilica di san Pietro detta la Cappella regia.* Palermo, 1840, pag. 27, cap. VII.

didi diritti e fin l'esenzione dalle pubbliche gravezze [1], si teneva ossequioso all'angioino.

Nella cupola della chiesa è rappresentato l'empireo, standovi nel centro la mezza figura del Redentore in atto di benedire, intorno a cui ricorron le parole del profeta: « Il cielo è mio trono, la terra sgabello dei miei piedi, dice il Signore onnipotente. » Per tutta la cavità dell'emisfero della cupola girano i quattro arcangeli, che i greci rappresentavano in ricchissime vesti imperiali, e quattro angeli. Nel quadrato su cui poggia la cupola sono pei quattro lati in figure intere Davide, Zaccaria, Salomone, e Giovanni il precursore, ciascun dei quali tiene una scritta con un vaticinio. Questo quadrato si trasforma in cupola per mezzo di nicchie angolari, entro cui stanno seduti i quattro evangelisti con d'innanzi un leggio ed un libro, dove scrivono il vangelo. Il principio delle loro storie vangeliche leggesi in greco ed in latino in due archi concentrici che circoscrivono l'esterno di ciascuna delle nicchie. Negli spazi intermedi tra gli evangelisti e i quattro profeti, altri otto a mezze figure spiegano il consueto papiro, dov'è un testo delle sacre scritture in greco: sono i profeti Isaia, Ezecchiello, Elia, Eliseo, Daniele, Mosè, Geremia, Giona. Ricorre al di sotto la greca iscrizione, che dà l'epoca precisa dei musaici, come di già vedemmo, e più sotto nelle mura degli archi, e proprio in quel di fronte che apre l'ingresso all'abside, è rappresentata l'Annunziazione, stando in un lato dalla destra dello spettatore la s. Vergine, nell'altro il Gabriello, e nel centro, che corrisponde al vertice dell'arco del santuario, un semicerchio, da cui esce un braccio in atto di benedire, e da questo si parte un raggio con una colomba verso la Vergine, andando espressa in tal guisa la presenza della Triade nel mistero dell'Incarnazione; dinotando, come ognun sa, la colomba lo spirito di Dio, il raggio il Verbo divino, vera luce del mondo, che

[1] Garofalo, *Tabularium R. ac I. Capellae divi Petri in regio panorm. palatio*. Pan. 1835, dipl. degli anni 1266, 1269, 1270, 1271, pag. 69, 72, 73, 74 e 76. Con diploma del 1267 Carlo d'Angiò conferì la cantoria della real cappella a Giovanni de Menileo maestro della regia curia di razioni, già arcidiacono della chiesa di Palermo e forse poi arcivescovo, sebbene dell'arcivescovado dubiti il Pirri, *Sic. sac., in Notit. eccl. panorm.* vol. I, pag. 153.

viene ad assumer l'umanità nel seno della Vergine; il braccio che benedice dinotando il Padre, la di cui immagine non mai gli artefici osarono esprimere in umana forma, onde scriveva a Leone il pontefice Gregorio II: non rappresentarsi o dipingersi il Dio padre del Verbo, ignota essendone l'essenza e non potendo esprimersi allo sguardo e dipingersi la natura di Dio.» Sopra dell'arco meridionale della solea sono tre mezze figure di profeti: in mezzo Sofonia, a destra Osea ed a sinistra Malachia. Sull'arco settentrionale in mezzo è Amos, a destra Abdia, a manca Abacuc; e finalmente nell'arco occidentale, cioè nell'interno dell'arco d'ingresso alla solea, è espressa, in figure al vero la presentazione di Gesù al tempio, vedendosi da un lato la Vergine in atto di presentare il bambino, e dietro a lei Giuseppe che reca le tortorelle in un gabbiolo; dall'altro lato Simeone stende le braccia per ricevere il pargolo divino, e dietro di lui Anna la profetessa: in mezzo, cioè nel vertice dell'arco, scorgesi la sommità di un tempio.

Dalla parte del diaconico, in capo all'emiciclo dell'abside sta nell'interno in mezza figura colossale san Paolo, ed al di sotto un cattivo musaico moderno rappresenta s. Anna con la santa Vergine ancor fanciulla ed occupa il luogo di una finestra che primitivamente vi si apriva, secondo l'uso dell'epoca, e poi fu chiusa. È da un lato san Filippo apostolo, san Sebastiano dall'altro, antiche figure. La parete sovrastante all'abside è tutta di musaici rivestita, e nella parte suprema sotto il tetto si vede in mezza figura il Redentore che benedice, e al di sotto la natività di Cristo e' l'adorazione dei Magi. Sei grandi quadri a musaico a tre ordini decorano il muro meridionale in questo lato, e debbon riputarsi come i migliori monumenti dell'italiana pittura nel secolo XII, meritando soltanto il paragone di quelli dell'Athos, o che riguardisi il talento nel disporre le composizioni, o lo sviluppo delle forme. Varie gesta rappresentano della vita di Cristo: l'apparizione dell'angelo in sogno a Giuseppe e la fuga in Egitto nell'ordine superiore; il battesimo e la trasfigurazione di Cristo e la risurrezione di Lazaro nel medio; l'ingresso in Gerusalemme nell'inferiore. Il quale ultimo prevale su tutti gli altri per la correzione del disegno ed il talento del comporre, onde bene ha detto taluno, che accanto alle pitture di Giotto non scomparirebbe

gran fatto. Gesù seduto sopra un asinello incede placidamente verso la città santa, alla di cui porta l'attende con impazienza il popolo, mentre vari fanciulli, spogliandosi delle loro vestimenta, le stendon per via e spargon palme e rami di ulivo. Vengon dietro a Cristo gli apostoli in devoto atteggiamento, e Pietro si avanza fra tutti accanto al Redentore e ne impetra la benedizione per le turbe [1]. Scriveva Hittorf a tal proposito : « I musaici della regal cappella di Palermo « dimostrano la superiorità di tali opere sopra quelle d'Italia nel-« l'epoca stessa, sia ch'esse fosser lavoro di artisti greci, sia che si « vogliano d'italiani..... Egli è impossibile non ammirare in questo « quadro, d'oltre a venti figure, la semplicità e la grandiosità nel « comporre il soggetto, la felice distribuzione dei gruppi secondari « e delle figure principali di Gesù Cristo e di san Pietro. La forza « dell'espressione, la varietà degli atteggiamenti ed il carattere delle « teste, così nei personaggi che vengono incontro al figliuolo di Dio, « come negli apostoli che lo seguono, riuniscono qualità di disegno « e di composizione tutte particolari ai musaici sicilani. » Un ordine così perfetto e quanto mai semplice con un carattere sì augusto e sublime non può aversi che nell'arte cristiana, che ha il suo principio nell'ideale del bello. Dall'un lato e dall'altro di questa impareggiabil composizione sono in figure intere san Martino e san Dionisio. Nella parete settentrionale sull'arco della solea sono nel centro i profeti Michea, Samuele, Giosuè in mezze figure, ciascuna in un cerchio, nell'estremità a sinistra in tutta figura Gioele profeta, e a destra Isaia. Finalmente nella volta è espressa la Pentecoste, vedendosi nel centro il santo spirito in forma di colomba, cinto dai quattro arcangeli Michele, Gabriele, Raffaele, ed Uriele, partendo dal centro dodici raggi con altrettante colombe, che vanno a posar sugli apostoli sedenti ciascuno in proprio seggio. Ma Luca evangelista, descrivendo la sacra Pentecoste, dice che non in forma di colomba, ma come lingue di fuoco scese lo Spirito santo sugli adunati discepoli; erronea è dunque l'esposizione del soggetto in quel musaico, erronea viepiù per esservi Marco e Luca, che nella Pentecoste non erano ancor seguaci del Nazareno, e Paolo che erane tuttavia nemico. Sotto immediata-

[1] Vedi l'annessa incisione di questo musaico.

mente alla volta del tetto nella parete occidentale notansi due figure vestite al di sotto di tunica e da sopra di una specie di antica dalmatica o mantello, cinte le teste di bende o berretti, e barbati i volti: fingesi che vi sia un edifizietto in mezzo a loro, di cui soltanto si scorge la sommità, che ha forma di cupola, nascosto il rimanente per la finestra che s'apre fra le due figure. Or chi rappresentan esse? Opina il Buscemi [1], tenendo presente la foggia orientale dei loro abiti, l'atteggiamento, il volto medesimo, e la specialità di aver fra loro quell' edificio di cui scorgesi il vertice, che sian forse ritratti degli architetti o di qualcuno degli antichi musaicisti più distinti. Ma niun preciso argomento su di ciò si attinge: anzi ad altre riflessioni dan luogo le loro vestimenta, identiche quasi a quelle degli ebrei che attendono il Nazareno alle porte della città santa, nel musaico dell'ingresso di Cristo in Gerusalemme, e l'atteggiamento ed il volto composti ad alta maraviglia, e il non avere alcun segnale dell' arte che da lor pretendesi esercitata, mentre la cupoletta di musaico che adorna la finestra intermedia è da tenersi più a decorazione che ad altro, avendo invece dovuto portar essi con le proprie mani uno strumento di arte, per distintivo del loro carattere, come i dottori della chiesa espressi nei musaici nostri portano sempre il libro, i vescovi il bacolo, i ss. Cosma e Damiano gl' istrumenti di medicina e le scatole dei farmaci, e così gli altri. L'essere poi foggiate queste figure alla maniera degli ebrei, con la veste talare ed il mantello a guisa di dalmatica, l'aver coperto il capo del berretto giudaico simile ad un turbante, e cresciuta la barba alla maniera israelita [2], potrebbe persuaderci piuttosto che rappresentin esse il popolo superbo di Giudea, reso già attonito all'eloquenza divina degli apostoli ed ai magnifici portenti dello spirito di Dio; il che mirabilmente si accorda col soggetto della Pentecoste rappresentato nel tetto, a cui quelle figure vengono immediate nella parete, essendo pure colà rivolte, tendendo in alto le braccia per maraviglia. Ad esse par che alluda l'ultimo verso

[1] Buscemi, Op. cit. cap. IX, pag. 35.

[2] Ferrario, *Il costume antico e moderno dei popoli*. Milano, 1818, pag. 166 e 167.

dell'iscrizione seguente, che ricorre all'intorno dove comincia a piegare il muro per formar la volta del tetto:

✠ STELLA . PARIT . SOLEM . ROSA . FLOREM . FORMA . DECOREM .
✠ FIT . SONVS . E . COELIS . ET . JVXTA . SCRIPTA . JOHELIS .
IMBVIT . AFFATVS . SANCTI . VEHEMENTIA . FLATVS .
PECTORA . MVNDORVM . SVCCENDENS . DISCIPVLORVM .
VT . VITE . VERBVM . PER . EOS . TERAT . OMNE . SVPERBVM .

Dal lato poi della protasi nell'interno dell'emiciclo dell'abside sta nella parte superiore in mezza figura colossale s. Andrea, ma di lavoro non antico, perchè eravi primitivamente san Pietro, titolare della basilica, a cui forse fu sostituito s. Andrea nel secolo decimosettimo, per essere stata distrutta la chiesa intitolata a questo santo, che sin dal 1132 sappiamo esistente entro il recinto del real palazzo, dipendente quindi dalla cappella palatina. In luogo dell'antica finestra nel centro dell'abside, che poi fu chiusa, si vede san Giuseppe che conduce Gesù fanciullo, musaico di poco merito e recentissimo. Vi sta a destra il protomartire Stefano, ed a sinistra san Barnaba. Nella parete sovrastante all'abside sono due grandi figure, una delle quali è la Vergine Odigitria, corrottamente dell' Itria, ma dal greco significato *guida della via,* forse da un miracolo narrato da Vincenzio Belvacense, di due ciechi smarriti per via, ai quali apparve la Vergine, che gli condusse in chiesa, dove riebber la vista [1]; fuori essendo di proposito ciò che scrive il Macri sull'autorità del Gregora [2], che le provenga quel titolo da Michele Paleologo imperatore, allorchè celebrando il suo trionfo in Costantinopoli volle esser preceduto dall'immagine di Maria, ch'egli seguiva a piedi; il che avrà potuto certamente aver luogo, ma il titolo di *Odigitria*, già esistente nei musaici del secolo XII nella cappella palatina, non potè aver la sua prima origine dal fatto del Paleologo, il quale fiori nella seconda

[1] *Haec autem imago vocatur Hodigitria, idest Deductrix, quia duobus caecis apparuit s. Maria, et deduxit eos ad suam ecclesiam et illuminavit eos.* Vinc. Belvacensis, *In speculo histor.* lib. XXIII, cap. CXLVII.

[2] Gregora, *Historiarum,* lib. IV.

metà del terzodecimo secolo. Inoltre in venerazione somma tennero la Vergine sotto questo titolo i calogeri di san Basilio; anzi ad essi ne fu la chiesa affidata in Oriente, sin da quando nell'anno 718 Costantinopoli fu assediata con numerosa flotta dai saraceni, poichè presa due dei calogeri come in un'arca la sacra immagine e discesi al mare, l'esposero al cospetto della flotta, e ad un tratto da fierissima tempesta fu questa scompigliata ed infranta: laonde nei musaici della cappella di san Pietro, probabilmente lavorati dagli *atonici*, non poteva essere obbliata si importante effigie, a cui essi eran tenuti di special divozione. Tal culto altronde era noto in Sicilia, « essendo stato così solenne il miracolo, scrive il Sarnelli [1], che ritornando i soldati siciliani, che alla difesa di Costantinopoli, come sudditi allora di quell'imperio, trovati si erano, le copie dell'Odigitria per divozione seco portando, se la fecer dipingere sostenuta come in una cassa da due calogeri che nel mare hanno i piedi, per memoria di un si gran miracolo. » Ma il musaico della Cappella palatina rappresenta soltanto la Vergine all'impiedi, col divin figliuolo in grembo, e l'iscrizione greca : ΜΗΡ. ΘΥ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ; e ciò forse per sentimento di devota abnegazione, ricusando da per loro medesimi i calogeri manifestarsi come strumento dei favori celesti, mentre in tutti gli altri antichi dipinti siciliani sino al secolo sestodecimo vedesi l'immagine di Maria per due di loro portata.—L'altra figura di musaico nella parete sovrastante all'abside della protasi della real cappella è san Giovanni il Battista vestito di pelle di cammello e con in mano una scritta : *ecco l'agnello di Dio, ecco chi toglie i peccati del mondo.* Somma venerazione nell'Oriente sentivasi verso il Precursore, cresciuta sin dal 1146, quando Guglielmo patriarca di Gerusalemme ne rinvenne le reliquie, e mandò sue encicliche per tutto il mondo cristiano, annunziando la preziosa invenzione; ed una di tali lettere [2] conservasi nell'archivio

[1] Sarnelli, cap. IV, pag. 105. Mongitore, *Palermo divoto di Maria*. Palermo, 1719, cap. XIX, pag. 180 e seg.

[2] Recbiamo qui la lettera enciclica, ignorata dal Paciaudi e pubblicata la prima volta dal nostro Domenico Scavo negli Opuscoli di autori siciliani, vol IX, pagina 103.

« Willelmus Dei gratia sanctae Hierusalem Patriarcha dilectis in Domino ar-

della cappella palatina in Palermo. Una chiesa del Monte Athos fu consacrata al Battista, ond'è che quei cenobiti gli erano specialmente devoti [1].

Nella parete occidentale, sull'arco d'ingresso che corrisponde rincontro all'abside della protasi, sono tre intere figure più grandi del

chiepiscopis, episcopis omnibus, sanctae Matris Ecclesiae prelatis, et filiis salutem et patriarchalem benedictionem.

« Vox letitiae et exultationis facta in terra nostra, per quam via vitae reserabitur, et peccatorum venia divina nobis clementia largietur: Ideo gaudete in Domino, iterum dico gaudete..... et exultationis jucunditas nota sit vestrae charitati. Siquidem super nos oculos suos advertit, quae sperantes in se non derelinquit divinae...... suae miserationis per viscera visitavit nos oriens ex alto. Mirabilis enim thesaurus a saeculo absconditus a nobis et fratribus nostris...... Christianis licet indignis operante Domino est inventus. Praecursoris etenim Domini et martyris beati Joannis Baptistae sacrosanctae reliquiae a Juliano Apostata cum apud Samariam venissent igni traditae et in ventum projectae, postmodum autem a quibusdam fidelibus, qui interfuerunt, debita cum devotione cum carbonibus fuerunt undique collectae, et in argentea theca repositae, a Nobis licet indignis sunt repertae. Super haec, dilectissimi, nos nequaquam dubitare volumus, sed certis indiciis de probatissimis argumentis ostendere cupimus. Nam in praefata theca ossa adhuc semiusta apparere, et cum carbonibus et pulvere praedictas reliquias jacere testificamus. Reliquias etiam s. Helisei prophetae, et Abdiae, multorumque prophetarum et patriarcharum, ut credimus, cum beati Joannis Baptistae reliquiis reperiri. Prae gaudio itaque tantae beatitudinis diem solemnem nonas maii constituimus, et in spe divinae clementiae, et fiducia beati Joannis Baptistae et aliorum prophetarum, relaxatione poenitentiarum unius anni omnibus cum devotione et poenitentia locum ipsum visitantibus et fraternitatem ecclesiae recipientibus concessimus. Monemus autem hinc, et obsecramus in Domino, quatenus restaurandae praecursoris Domini ecclesiae, vestrae charitatis abundantia subveniat, ut cum in districto examine deferretur anima nostra in visione, sua intercessione gloriosa collocet. Omnibus vero ad locum eumdem in tribus festivitatibus, praedictae scilicet Inventionis, Nativitatis, Decollationis, devote convenientibus et ad restaurandam ecclesiam beneficia sua conferentibus, de Dei auctoritate et praecursoris Domini intercessione confisi, quadraginta dies injunctae poenitentiae condonamus.

« Facta est haec inventio anno ab Incarnatione Domini MCXLVI. »

[1] Sappiamo dal Comneno, esservi in un dei monasteri del monte Athos una chiesa dedicata al Battista, ed insigni reliquie di lui in tutti gli altri. *Descriptio montis Atho,* apud MONTFAUCON, *Palaeographia graeca*, lib. VII.

naturale, santa Caterina ed un'altra di cui è svanito il nome per notevoli guasti sofferti dal musaico, in magnifiche vesti da regine orientali, e sant'Agata in abito modesto e col capo coperto. Nello spazio lasciato al di sopra dall' arco della solea, nella parete meridionale della protasi veggonsi in arnese da guerra i quattro santi guerrieri, Teodoro il Terone, Demetrio, Nestore e Mercurio. Vi si apre rimpetto nel muro settentrionale la tribuna donde affacciasi il re per assistere privatamente alle sacre funzioni, quindi con sano accorgimento furon collocati quei santi guerrieri, per rammentare ai principi che il valore guerresco non debb'esser disgiunto dalla santità della vita, e che anche i prodi nelle armi entrar possono nel bel numero degli amici del Signore. Accanto alla regia tribuna è un musaico modernissimo, ma di merito veramente sommo, condotto sull' antico stile con grande accuratezza e rappresentante la predicazione del Battista [1]. Ma sopra ogni altro antico musaico meritano di essere attentamente osservate le intere figure dei quattro dottori della greca chiesa in abiti episcopali, perchè di tanta perfezione, men che in Sicilia, non diede alcun altro esempio in quel tempo l'Italia. Sta in mezzo san Basilio, istitutore dell'ordine degli *atonici*, ed ai lati di lui il Nazianzeno, il Nisseno ed il Crisostomo. I loro sembianti sono avvivati da un

[1] Il disegno di questo musaico si debbe al valoroso Rosario Riolo; e sebbene per risparmio di spesa sia stato sciaguratamente ridotto a maggior semplicità nell'eseguirlo, pur mostra come quell'illustre artefice sia degno di grandissimo encomio, per la vera conoscenza dell'antica scuola dei musaici, ogni cosa facendo corrispondervi maravigliosamente nelle importanti ristaurazioni eseguite nella Cappella Palatina in Palermo e più di recente nel duomo di Cefalù, il carattere, lo stile, le movenze, le forme, i panneggiamenti, l'armonia, il colorito, da far dubitare i più periti qual sia il vetusto lavoro o il ristauro. Così pur fosse stato per l'addietro, quando agli antichi preziosi lavori delle tre absidi e del portico della chiesa palatina, non tanto altronde danneggiati da dover essere così in gran parte rifatti, fur vedute succedere quelle figure e quei quadri sì goffamente manierati e tanto lontani dall'antico stile, quanto lo è il Serenario dal Camulio, quanto il Caracci da Giotto. Santi Cardini e Pietro Casamassima, direttori allora della scuola dei musaici, furono autori di tanto scempio; ond'è degno di maggiore ammirazione il Riolo, per aver saputo svincolarsi dal pazzo modo di operare di quelli e fatto cambiar via ad un'arte sì delicata e difficile.

lume di sapienza divina, ma in egual tempo macerati dalla penitenza, mostrando il trionfo dello spirito sulla carne. Corrette ne sono le proporzioni; naturali e senza stento i panneggiamenti. La pietà inspirata da queste figure schiettissime e senza ombra di studio è maggiore senza dubbio di quella che eccitano i capolavori dell'arte più sviluppata e perfetta. Qui prevale il concetto religioso e con più di energia colpisce lo spirito, non divagando con la sceltezza e la perfezione delle forme : ma altrove nello sviluppo dell'arte cristiana persiste questa forza sacra del concetto, e sebbene sia forse più potente ed energica, non colpisce ugualmente, perchè il senso del bello naturale della forma divide l'impressione dell'animo. Ecco poi siccome gli artefici riuscivano con perfezione maggiore in quelle figure che avevan rapporto al loro instituto ed alla loro chiesa , collocavanle in luogo più distinto ed augusto, e di bilingue iscrizione greca e latina fornivanle, per viemeglio estenderne presso i latini il culto. Finalmente nel tetto di quest'ala della protasi, che è guasto in qualche parte, è espressa l'Assunzione al cielo di Maria, la quale vedesi ascendere tra due angeli, mentre all'intorno in mezzo ad alberi sono gli apostoli.

Or tutti i musaici della real Cappella sinora accennati, meno quelli che abbiam detto appartenere a moderne restaurazioni, debbonsi all'epoca di Ruggero , e si comprendono nel santuario , cioè nella solea e nelle sue ale. Ci riman dunque a parlare di quelli della parte anteriore della chiesa , spartita in tre navi. Nella nave centrale son distribuite in due ordini alcune storie dell'antico testamento ricavate dalla Genesi. Di tal guisa in corrispondenza ai musaici della parte posteriore si ha la concordia dell'antico e del nuovo patto : l'immagine e la figura dan luogo alla manifestazione del figurato, e la profetica cortina che ricopriva l'altare dell'antica alleanza si squarcia alla venuta del Cristo, che è l'adempimento dei vaticini.

Cominciando dall'ordine superiore dei musaici nel lato destro di chi entra nella gran nave si vede l'opera dei sei giorni e poi la creazione della donna; nel lato sinistro il peccato dell'uomo e la perdita del paradiso, l'uccisione di Abele e la punizione di Caino, il rapimento di Enoc, e la storia di Noè sino alla costruzione dell'arca , seguendo il rimanente nel secondo ordine dei musaici nel lato opposto , dove è rappresentato il diluvio e l'arca posata sui monti ,

l'uscita dall'arca, l'ebrietà di Noè ed il delitto di Cham, la torre babelica e la confusione delle lingue, Abramo che adora i tre angeli e li riceve in ospizio, indi Loth che respinge i sodomiti. Dal lato opposto continua nel secondo ordine l'incendio e la distruzione di Sodoma, Lot colle sue figlie scortato da due angeli, la sua moglie convertita in istatua di sale : seguono il sacrificio di Abramo, Rebecca al fonte, Isacco che benedice Giacobbe, il sogno misterioso, Giacobbe che versa l'olio sull'altare di pietra eretto in Betel, e che lotta indi coll'angelo nel luogo di Fanuel. Finalmente nei piedritti degli archi sono di gran merito a destra le intere figure dei santi Atanasio, Leone papa, Cataldo, Giuliano, ed a sinistra dei santi Biagio, Agostino, Ambrogio, Sabino. I musaici della parete occidentale, che corrispondono sopra il real solio, appartengono all'epoca aragonese; ne parleremo quindi appresso.

Tetto della cappella palatina con pitture musulmane.

Monumento in verità singolare è il tetto di legname che tutta ricopre la gran nave, piegato concentricamente a varî seni poggianti gli uni sugli altri, in tal guisa che vengono più ad incavarsi gradatamente come le stallattiti delle grotte, piegando insensibilmente la volta e dando luogo nel mezzo a due file di venti rosoni, da cui sporgono da varî punti vaghissime pendenze. Se qui si limitasse l'artificio, si avrebbe soltanto un'opera eccellente d'intaglio, di cui altronde è noto il carattere nelle decorazioni islamiche dei palazzi dei re normanni in Sicilia; ma il pregio veramente singolare di questo tetto consiste nell'immensa varietà e nella vaghezza delle pitture a tempera di che è decorato; poichè tutti quei seni, le cavità, gl'intagli, le pendenze sono dipinti d'innumerevoli figure umane o di animaletti, che dan l'effetto di arabeschi variatissimi. E la diversità dell'invenzione, l'accordo delle proporzioni, e la vaghezza del colorito — pregi da non trovarsi in altri dipinti a tempera, e fossero ancor di molto posteriori a questi — servon di valevol documento a provar che la pittura italiana avrebbe pria che nella penisola attinto in Sicilia il perfetto, se dei normanni seguito avesse il fortunato governo, invece di quel turbine di vicende desolatrici che indi danneggiò gravemente.

Or questi dipinti debbon senza fallo attribuirsi ai musulmani, tale essendone il carattere e facendo parte in tal guisa cogli arabe-

schi e colle iscrizioni cufiche, che è impossibile che altra mano vi abbia avuto parte: nè per fermo avrebbero ciò sofferto gli arabi artefici, che riputavansi a ragione i primi nell'arte di decorare. Ma sembra a prima vista che a ciò ripugni il precetto del Profeta contro le immagini nella II sura del Corano: *Ne ponatis Deo similitudines;* donde ebbe origine l'avversione dei maomettani a rappresentar figure di esseri animati e viventi. Non solamente però nel tetto della Cappella Palatina, dove le figure sono verissimamente musulmane, ma pur nelle monete cufiche se ne trovano in buon numero; prova evidente che i musulmani ne adoperarono. Attoniti per tal fatto Barthélemy [1] ed Adler [2], con una schiera numerosa di altri scrittori, avendo osservato che tutte le monete di questo genere da essi vedute appartenevano ai Selginkidi, ai Zenghidi ed agli Ortocidi, ne attribuiron la causa all'ignoranza di quei principi di origine tartara, avuti dai musulmani per barbari. Tychsen [3], riflettendo che Innocenzo IV nel 1252 minacciò di anatema i popoli di Acri, di Tripoli e di Siria per aver coniato monete d'oro e d'argento col nome di Maometto e coll'anno dell'Egira, ne volle conchiudere che le monete figurate del sesto e del settimo secolo dell'Egira siano state medaglie (poichè tra le medaglie vuol classificarle) battute da quelle genti cristiane in omaggio al governo musulmano, e tutte a quelle città a dritto ed a torto vuol riferirle. Ma con sommo giudizio dimostra l'abate Assemani [4], che l'avversione dei maomettani alle immagini di esseri animati non è poi tanto universale, quanto quegli scrittori suppongono, provando colla testimonianza di Maracci [5], che il precetto del Corano proscrive le immagini come idoli, ma non le dichiara per loro natura illecite. Da un passo di Macrizi [6] ricava l'Assemani, che si abbia conteso frai dottori maomettani su tal riguardo,

[1] *Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles lettres*, tom. XXVI, pag. 569 et suiv.

[2] Adler, *Collectio nova nummorum cuficorum,* num. LXII e LXX, pag. 156.

[3] Tychsen, *Introd. in rem numm. Muhamed,* pag. 90 e seg.

[4] Assemani, *Dissertazione sopra le monete arabe effigiate.*

[5] Maracci, *Alcorani textus universus,* pag. 17.

[6] Macrizi, *Historia monetae arabicae,* pag. 12.

poichè molti disapprovarono alcune monete di Abdolmelec perchè effigiate, ma che Saedebn Mosaeb non ebbe scrupolo di usarne. Sappiamo poi dal Castiglioni [1] di due codici arabi di autori maomettani, scritti da amanuensi della stessa religione, ch'esistono nell'Ambrosiana, ornati di molte figure non solo di animali, ma pur di uomini. Narra Elmacino [2] come i califfi Abassidi si servissero di tappeti storiati di figure. E le statue che Abderrahmann III califfo di Spagna collocò alle porte di Zahra città da lui fondata, la fontana dei Leoni e le pitture del palazzo Alhambra, opera dei mori a giudizio di Murphis, le figure di animali che tuttavia si scorgono nella fontana e nei vasi degli edifici musulmani di Cordova, e le storiche rappresentazioni di cui sono effigiate due preziose conche cufiche esistenti in Palermo, già illustrate dal marchese Mortillaro [3], dan prova evidentissima, che non solo per gli usi privati, ma bensì pubblicamente dai principi furon le immagini umane adoperate. I quali esempi per lo più son presi dalla setta dei Sunniti, la qual si reputa la più rigida contro le immagini; quindi nelle altre sette, dove era maggior debolezza, ancor più l'uso ne fu comune. Nulla dunque contrasta che le preziose pitture nel tetto della nave maggiore della cappella di san Pietro nel real palazzo di Palermo siano opera dei musulmani, come dal carattere della decorazione ricavasi e dalla foggia delle figure.

Molte di queste figure sono accoccolate alla musulmana, ornate il capo di nimbi, come nella conca cufica nel monastero delle Vergini in Palermo; il quale distintivo del nimbo, che è quel cerchio di luce di cui ancor si adorna costantemente il capo delle immagini dei

[1] Castiglioni, *Monete cufiche dell'I. R. Museo di Milano*. Milano 1819, § IV, pag. LIV. Uno dei codici contiene la storia naturale del cane; ed è mancante del principio e del fine. L'altro è un trattato medico, intitolato: *Trattato d'invito ai medici di Mochtar ebn Hassan*, dedicato a *Nasroddaula Abn Nasr Achmed ebn Mervan* principe Mervanida del *Diarbecr*, che morì l'anno 453 dell'Egira. Il codice è scritto da un maomettano d'Alessandria, l'anno 672 dell'Egira (1272-3 dell'era volgare).

[2] Elmacino, *Historia saracenica*, pag. 153.

[3] Mortillaro, *Lettera al barone Giuseppe de Hammer*, *sopra una conca cufica a niello*; vol. III delle *Opere*, pag. 232 e seg. *Lettera a monsignor Giuseppe Crispi intorno ad una conca cufica*, pag. 237 e seg.

santi, senza confonderlo coll'aureola come fece il Cicognara [1], provien senza dubbio dall'Oriente, colà simboleggiando l'attributo della forza e del potere buono o malvagio; e mentre fra noi, salvo rarissime eccezioni, è riserbato a Dio ed ai suoi eletti, forma quasi in Oriente il distintivo di tutte le immagini di personaggi potenti ed illustri, non essendovi imperatori, re, o principi, o le donne loro, che non ne siano insigniti, sembrando quasi inerente alle loro teste. Sui bei vasi della Cina e del Giappone scorgonsi spesso dei personaggi civili decorati del nimbo, il quale pur talvolta cinge le teste di quei mostri fantastici in quelle bizzarre porcellane rappresentati, che hanno tanta analogia coi nostri demoni. Un salterio greco della biblioteca reale di Parigi (num. 139) ornato di pregevoli e curiose miniature, presenta in gran copia delle figure nimbate, che non sono soltanto dei profeti Isaia, Giona, Nathan, Samuele, Mosè e di Anna profetessa, nè sol dei re Davidde ed Ezechia, ma pur del suicida Saulle, dell'empio Faraone in atto di annegar col suo esercito nel mar Rosso, e fin di Erode il crudele infanticida. In Atene, nell'abside di una di quelle piccolissime e numerose cappelle di cui la città è gremita, è dipinta a fresco la Cena eucaristica, dove tutti gli apostoli e Giuda sono ornati del nimbo. V'ha di più? Satana è pur nimbato presso i bizantini, come in un'antica bibbia fregiata di miniature del IX o del X secolo, nella biblioteca reale di Parigi (numero 6); e finalmente in un'apocalisse della biblioteca medesima (num. 7013), con miniature della fine del XII secolo, si vede il dragone dalle sette teste, sei delle quali nimbate ed una coronata. Così essendo comunissimo il nimbo nell'Oriente, come attributo di una qualunque potenza buona o cattiva, propizia o funesta, ben si scorge che di là trar dovette la sua origine, dove involta per così dire in una state eterna ed in un calore ardente, tutta la natura coi suoi esseri è cinta di un'atmosfera infiammata, di cui rilucon le montagne, gli alberi, gli animali, gli uomini e tutto, rendendo insieme il fuoco e la luce un fenomeno permanente e di un'orribile potenza. È dunque cosa ben congrua, che l'arte abbia fatto risplender del nimbo le

[1] Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova,* Prato, 1823.

teste degl'illustri, dei potenti e dei santi, prendendo elemento da quel fenomeno naturale e continuo dell'oriente, diffondendone poi l'uso in occidente sin dal tempo degli etrusci e dei romani. Quindi nelle pitture di Ercolano Circe che si presenta ad Enea ha cinto del nimbo il capo; nimbata è Proserpina in un vaso etrusco pubblicato nel l'*Antichità spiegata* di Montfaucon, del pari Claudio imperatore scolpito sull'arco di Costantino, ed altre molte figure. Servio, commentatore di Virgilio, che viveva nel quarto secolo, dice che il nimbo è un fluido luminoso che cinge il capo dei numi; e Virgilio medesimo, parlando del piccolo Iola, di cui una fiamma discesa dal cielo veniva a baciar la chioma *(lambere flamma comas)*, pur conosceva il nimbo, che da null'altro che dalla fiamma trae la sua origine. Il nimbo dunque fu noto a tutto il paganesimo, e come dall'Asia dov'ebbe il suo nascimento passò nella Grecia, donde poi fu adottato generalmente nel cristianesimo, passando una seconda volta nell'occidente già reso cristiano, così del pari l'attinsero i musulmani dall'Asia e ne fregiaron sovente le figure nei loro dipinti e negli arabeschi [1].

Or di ciò magnifico esempio è il tetto della Cappella palatina, pitturato di figure musulmane nimbate e sparso di cufiche iscrizioni per ciascun dei rosoni che vi ricorrono in mezzo, le quali tutte nel senso si riannodano, foggiate sul tenore medesimo dell'iscrizione del pallio di Ruggero, in Palermo un tempo, adesso in Norimberga. Eccone pertanto un saggio di versione dalla scrittura che la prima occorre in un rosone nella parte destra del tetto, inutile essendo recarle tutte, perchè altro non contengono con poca diversità che i medesimi o simili epiteti in lode del re che comandò quell'opera, del quale si avrebbe forse il nome e pur la data del lavoro, se rimanessero il principio ed il fine delle iscrizioni, che sciaguratamente ne son prive, per essere stati restaurati i rosoni da mani imperite:

...... *Dal compimento dei voti, dalla vittoria, dalla salute, dal trion-*

[1] Didron, *Le Nimbe*. Sono due eruditissimi articoli inseriti nella *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Parigi, 1840, vol. I, pag. 649 e seg., 713 e seg.

fo, dalla tutela, dall'aiuto, dalla benevolenza, dalla protezione, dall'incolumità, dal decoro, dalla benignità, dall'affabilità, dalle ricchezze, dall'onore, dalla beneficenza, dall'umanità [1].

Ma sebbene da questi frammenti d'iscrizioni saper non si possa a chi dei re normanni quel sontuoso tetto si debba, perchè a tutti egualmente tenuti i musulmani avrebber di leggieri profuso encomi, ben si deduce dall'omelia sopra cennata del Cerameo, che Ruggero II abbia promosso e fornito si grand'opera, poichè ivi fra gli altri obbietti veramente degni di ammirazione per l'oratore v'ha il tetto « che non può saziarsi di ammirare, e sorprende a vederlo ed intenderlo; ornato di certe sculture minutissime e variate in forma di canestrini, e in ogni parte di oro rilucendo, imita il cielo quando risplende nel suo puro aere col suo coro di stelle. »

Son parole queste dell'orazione del Cerameo, recitata in presenza di Ruggero alla Cappella palatina per la solennità di san Pietro; non è a dubitar quindi che opera di quel principe sia stato il tetto già sin d'allora esistente. Onde più sorprende la valentia degli artefici musulmani, che dai lavori delle moschee passaron sì tosto a decorar mirabilmente le chiese, tanto segnalandosi nella pittura figurativa, che non potevano aver praticato estesamente sotto il governo degli emiri, quando il Corano imperava su di loro e sull'arte.

Contemporanei al tetto della Cappella palatina ne rimanevan parecchi in Sicilia, ora perduti. Sebben decorati sul medesimo gusto, non presentavan sì evidente il carattere dell'arte musulmana, diversa essendone la struttura: son da estimarsi opera tuttavia dei musulmani dallo stile degli arabeschi di cui rimangono in alcun luogo considerevoli avanzi; ma la disposizione tanto ricca e complicata ed al tempo stesso d'ingente peso, che ha luogo nel tetto non molto spazioso della real Cappella, non potè avere effetto nelle altre chiese di mole più ampia, dove rendevasi indispensabile la travatura. Tale era quindi il tetto del duomo di Palermo, distrutto nella total devastazione di quel sontuoso tempio nella fine del valicato secolo; tale quello del duomo di Monreale, consunto in gran parte dall'incendio

[1] Morso, *Descrizione di Palermo antico*. Pal., 1827, pag. 24.

del 1811, poi restaurato con molta cura giusta l'antico; tale ancor quello del duomo di Messina, prima di bruciarsi il tempio nelle funestissime esequie di Corrado I figliuolo di Federico II lo svevo, ed altri dei quali più non riman memoria: ma nel tetto dipoi rimesso nel duomo di Messina fu certamente imitato il primitivo stile, ricorrendovi in mezzo due lunghe file di rosoni di ugual disegno e carattere di quelli della real Cappella in Palermo, ma senza pendenze, nè figure arabiche, nè iscrizioni cufiche, non essendo che una imitazione dell'antico effetto di quei superbi ornamenti. Unico dunque rimane di questo genere in tutta Europa il tetto della nostra Cappella palatina; unico, sia che risguardiamo la sua struttura, perchè verun altro ve n'ebbe così ricco e magnifico, sia che l'eccellenza dell'elemento musulmano, che tanto sublimemente si trasfonde nell'arte cristiana, sia che niun altro più ne rimanga in Sicilia nella primitiva sua conservazione.

Nelle navi minori della real Cappella i tetti, pur di legname, hanno una forma semplicissima, essendo piani, ma inclinati alquanto verso le mura esteriori, solcati però di ampie scanalature che nelle estremità finiscono a nicchie. Dipinti uguali a quelli del tetto della gran nave forse ancor li decoravano, e nell'ala destra afferma il Buscemi [1] di aver notato avanzi di lettere saracene, ma nulla più si ha potuto indagarne: nè più rimangono le primitive pitture, perchè regnando Ferdinando di Castiglia furono quei tetti ridipinti nel 1482 e nel 1499; ma sono ancor queste preziose opere a tempera di talun valentissimo pennello siciliano del quintodecimo secolo, e rappresentano in graziose figure un'infinità di santi di ogni maniera. Impertanto durano in massima parte le storie di antico musaico nelle pareti di queste navi minori e corrispondono in alto sopra grandi lastre di marmo pario alternate con lastroni di porfido e decorate in mezzo con dei grandi tondi pur di porfido, ovvero con belle croci greche di musaico, che servon di memoria della consacrazione della chiesa. Compie al di sopra tanta ricchezza di marmi un'ampia fascia vagamente fregiata di

[1] Buscemi, *Notizie della basilica di san Pietro detta la Cappella regia*. Palermo, 1840, pag. 17.

musaici, che ricorre all'intorno per tutto il tempio. Seguono al di sopra le storie in grandi quadroni; e nella parete della nave corrispondente al lato dell'epistola, cominciando dalla parte più interna confinante coll'ala della solea, si vede Saulo innanzi alle mura di Gerusalemme in atto di ricevere dai giudei la potestà di perseguitare i cristiani, indi Saulo che sorge da terra cieco brancolando e in alto Gesù Cristo che manda su di lui dalla sua destra un raggio di luce; Saulo sospinto da due uomini è condotto verso la città di Damasco che è espressa di rincontro; san Paolo, battezzato giusta il vetusto rito per immersione, vedesi dentro il sacro fonte, mentre Anania compie l'augusto sacramento, tenendo uno del clero in mano una candela accesa; san Paolo che disputa coi giudei, ed indi fugge dalla città, calato da due uomini entro una corba dalle mura: negli ultimi due quadri è espressa la liberazione di san Pietro dalla prigione, facendogli cenno un angelo di seguirlo, mentre cinque guardie armate giacciono dormienti alla porta del carcere. Altri sei quadroni si osservano nel lato opposto, e rappresentano san Pietro che guarisce lo zoppo alla porta del tempio, sana Enea paralitico, risuscita Tabita, incontra ed abbraccia san Paolo al foro Appio presso Roma, indi entrambi presentansi a Nerone, che siede in un ricco solio e favella con Simon mago, il quale nell'ultimo quadro cade dall'alto al comando di san Pietro ed alla orazione di san Paolo, fuggendo intorno a lui i demoni. Questi musaici son tutti dell'epoca di Guglielmo I, quindi uno stile diverso vi si avverte evidente da quelli che teniam fermo essere stati già sotto Ruggero eseguiti, poichè altri pittori ed altri musaicisti, secondo vedrem poco appresso, vi presero parte.

Musaici del duomo di Monreale, sotto Guglielmo II, opera dei siciliani.

Monumenti importantissimi della pittura nostra sotto il governo del secondo Guglielmo sono i musaici del duomo di Monreale. Sono essi opera di artefici nostri, o di stranieri? Alla prima opinione darebbe campo a prima vista un confronto fra le musive composizioni della chiesa monrealese con quelle del menologio di Basilio Porfirogenito imperatore di Costantinopoli nella fine del secolo decimo [1],

[1] Il menologio di Basilio Porfirogenito, portato già in Italia a Ludovico Sforza duca di Milano, indi passato alla famiglia Sfrondati, fu poscia dal cardinal Paolo

molto alcune somigliando nella disposizione ed anche negli atteggiamenti, come la natività del Verbo, il sogno di san Giuseppe, la visita dei Magi, la presentazione al tempio, il battesimo ed altri. Ma riflettendo come una tal simiglianza sia altresì comuno ai più antichi musaici della chiesa dell'Ammiraglio, del duomo di Cefalù e della Cappella di san Pietro, ben si scorge che quest' influenza straniera sia invalsa sin dall' origine, come dalle nostre osservazioni si è già veduto. I primissimi musaici di Sicilia abbiam detto come pareggin di merito gli altri contemporanei della penisola; ma quelli dal re Ruggero espressamente ordinati appartengono, come abbiam veduto, all'arte greca più perfetta, ed essendo sol di pochissimi anni posteriori ai primi e quindi non potendo dinotare natural progresso dell'arte, ma l' opera piuttosto di artefici più valorosi, egli è evidente che i più distinti nella pittura che fiorivano allora in Grecia ne abbiano almen diretto i lavori. A questa scuola qui stabilita si educarono i nostri, e dopo mezzo secolo e più di continuo esercizio non sentiron per fermo bisogno alcuno della mescolanza straniera.

Vi ebbero già taluni, i quali opinarono che i musaici di Monreale siano opera dei discepoli di quei greci che nel secolo precedente Desiderio abate di Montecasino aveva chiamato da Bizanzio per far restaurare i musaici del monastero, e di loro si era avvalso, giusta Leone Ostiense [1], per istruire i giovanetti novizi, perchè in tal guisa non

Sfrondati dato in dono a Paolo V pontefice, che il depose nella Biblioteca Vaticana, e Clemente XI ne aveva preparato la pubblicazione, che fu poi eseguita da Benedetto XIII. Gli artisti che lo dipinsero appellavansi *Pantaleo, Simeon, Michael Blanchernita, Georgius, Menas, Simeon Blanchernita, Michael parvus, Nestor.*

[1] *Legatos interea Costantinopolim ad locandos artifices destinat, peritos utique in arte musiaria et quadrataria, ex quibus videlicet alii absidam et arcum, atque vestibulum majoris basilicae musivo comerent, alii vero totius ecclesiae pavimentum diversorum lapidum varietate costernerent. Quarum artium tunc ei destinati magistri, cuius perfectionis extiterint, in eorum est operibus extimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque figuras et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulchra putet diversitate vernare. Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat, et studio hu-*

più quest'arte in Italia si potesse estinguere. E il D'Agincourt, senza ragione alcuna, ne toglie del pari il vanto ai siciliani, asserendo che Guglielmo II abbia ancor chiamato a quell'uopo artefici greci, come se questi fossero stati i primi lavori di musaico in Sicilia eseguiti, riputando che i siciliani non ne fossero atti per anco.

I monaci di Montecasino vengono a decorar di musaici il duomo di Monreale. Ma quei pochi che furon nell'arte ammaestrati dai greci per volere di Desiderio abate non giunsero certamente a stabilire in Italia una scuola, e scuola tale che avesse potuto in Sicilia spedire un sì gran numero di artefici, quanti per sì grand'opera ne eran d'uopo: per sì grand'opera soggiungo, che nel periodo di pochi anni videsi portata a fine; chè anzi in tempo assai breve sorse la basilica tutta, quasi per sovrumana potenza, e più che mai compreso di maraviglia il pontefice Lucio III, in quella bolla con cui vi stabilì la sede arcivescovile, « in breve tempo, sclamava, costruì (Guglielmo) quel tempio del Signore, degno di ammirazione somma [1]. » Al 1174

ius inspirante et cooperante Deo nostro, hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentiae, plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri. Presso Muratori, *Rer. ital. Script.* tom. IV, pag. 442.

[1] *Nos..... in loco, qui Monsregalis dicitur, pro multa utilitate populi christiani metropoliticam sedem duximus statuendam, cum etenim charissimus in Christo filius noster Guillelmus illustris Siciliae rex, divinae charitatis igne succensus, ad gloriam Dei et salutem suam ac parentum suorum, Monasterium ibi fundasset..... Sic aedificiis erigendis regiam curam impendens, brevi tempore templum Domino multa dignum admiratione construxit, castris muni-tissimis et redditibus ampliavit, libris et sacris vestibus et argento decoravit et auro, et tandem multitudinem monachorum de Cavensi ordine introduxit, et in tantum aedificiis et rebus aliis extulit locum ipsum,* ut simile opus per aliquem regem factum non fuerit a diebus antiquis, et in admirationem homines adducat, *ad quos ex auditu solo potuerit quod factum est pervenire.* — Questa bolla di Lucio III pontefice, diretta a Guglielmo, primo arcivescovo di Monreale è in data del 1182; e le medesime parole ripetono Clemente ed Innocenzo III: il primo in un diploma del 1188, con cui approva e conferma i privilegi della chiesa di Monreale; il secondo in un altro diploma del 1198, con cui sottopone qual suffraganeo all'arcivescovo di Monreale il vescovo di Siracusa. Vedi Del Giudice, *Privilegi e bolle della chiesa di Monreale*, pag. 40, 51 e 60.

Riccardo da san Germano, vissuto alcuni anni dopo, descrivendo la sontuosa

la fondazione ne è ferma [1]; quella bolla fu emanata nel 1182; dunque nel corso di otto anni era stato già eretto, decorato e dedicato quel sontuoso monumento. Ma non più di tre o quattro anni possono attribuirsi al lavoro dei musaici, dopo compiute le fabbriche; dunque in sì poco tempo gran numero di artefici fu d' uopo a fornir sì immensa opera. Molto a proposito è qui un computo istituito dal Serradifalco [2] sui musaici di Monreale, da cui risulta un numero approssimativo degli artefici che in tre anni vi lavorarono. Occupano quei musaici la estensione di 95169 palmi quadrati, che con 2804 del portico, che in origine era pur di musaici decorato, sommano in tutto 97973 palmi, e ciò secondo le misure ricavate dal riputatissimo Cavallari. Ora tener volendo una media proporzionale fra l'opera delle figure e quella dei fondi e dei fregi, assai più generosamente che non ci dà oggigiorno l'artistica esperienza [3], un palmo quadrato può

fondazione della monrealese basilica per Guglielmo II, così conchiude: *Talem ad finem usque perduxit, qualem nullus regum aut principum in toto terrarum orbe construxit temporibus nostris.* RICHARDI DE S. GERMANO, *Chronicon rerum gestarum ab excessu Willelmi Siciliae regis, anno Domini 1189, ad annum usque 1243.* Presso CARUSO, *Biblioth. histor. Sic.* tom. II, pag. 546.

[1] Ciò è chiaro da una bolla di Alessandro III, segnata in Firenzuola a dì 30 dicembre del 1174, dove si legge che già in quel tempo era iniziata la costruzione del tempio di Monreale: *Cum Monasterium in honore beatae Mariae Dei Genitricis et Virginis, sicut non solum ex litteris tuae celsitudinis, sed etiam aliorum certa relatione non sine multo gaudio et laetitia cordis audivimus, super sanctam Kyriacam divinae gratiae inspiratione regalibus costruere coeperis opibus, et largissimis et amplissimis possessionibus disposueris, Domino cooperante, ditare etc.* Vedi DEL GIUDICE, loc. cit. num. XII, pag. 34.

[2] SERRADIFALCO, *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne,* pag. 70, nota 63.

[3] Non ci è noto donde il Serradifalco abbia computato un palmo di musaico come lavoro di un giorno. Il seguente specchietto, a cui gran parte ebbe il Riolo pei dati all'uopo somministrati, mostra che assai maggior tempo si richiede oggi ai musaici di qualunque genere. Vero è che più gran fatica e più lungo spazio di tempo s'impiega nei restauri, che formano esclusivamente i lavori di musaico ai dì nostri; pur vero è che la facilità dei mezzi di quell'epoca è assai menomata al presente, ma tuttavia il computo del Serradifalco, tenendosi mente alla somma differenza, non lascia di esser generosissimo. Comunque sia, qual

computarsi come lavoro di un giorno; dal che risultano 97973 giorni al compimento dei musaici di Monreale, cioè 32657 $^1/_3$ per ciascun

gran numero di artefici non ne risulta all'uopo? Che se computar volessimo secondo i dati che l'arte ormai ci appresta, come questo numero non avrebbe considerevolmente a moltiplicarsi? Ecco pertanto lo specchietto:

Prospetto ove si calcola la quantità dei materiali, il prezzo, e il tempo medio per l'esecuzione dei lavori a musaico nella Real Cappella.

Materiali che s'impiegano nei musaici	Quantità media in un palmo quadrato		Valore medio		
	rotoli	once	onze	tarì	grana
Smalti colorati	1	6	»	9	»
Smalti dorati	1	6	1	13	10
Mastice	3	6	»	10	10
Lattimusa (1)	pal. 1	6	»	6	»
Pietre dure	Non può stabilirsi quantità determinata, dipendendo dalla qualità del disegno.				

Medio del tempo e della spesa per l'esecuzione dei lavori

Genere del lavoro	Superficie in palmi quadrati		Tempo impiegato nel lavoro		Artisti ch'eseguiscono il lavoro	Totale della spesa		
	palmi	once	mesi	giorni		onze	tarì	grana
Una figura quanto il vero	12	»	10	»	Dal capo-mosaicista	127	9	»
					— primo figurista	97	9	»
					— secondo figurista	87	9	»
Mezza figura	4	6	3	20	Dal capo-musaicista	44	22	13
					— primo figurista	35	22	13
					— secondo figurista	32	2	13
Adorni (2)	2	»	1	»	Dal primo adornista	8	»	»
					— secondo adornista	8	»	»
					— terzo adornista	7	»	»
Lavoro dei fondi in oro	6	»	1	»	Dall'apprendista	12	24	»

Il totale della spesa che s'impiega per formare ciascun genere di lavoro si otterrà sommando l'importare dei materiali impiegati in ogni palmo quadrato e il salario di un solo artista per il numero dei giorni impiegati nella esecuzione del lavoro.

(1) *In una figura s'impiegano 3 palmi quadrati di lattimusa; in $^1/_2$ figura 1 palmo e $^1/_2$ quadrato.*

(2) *La spesa dei materiali impiegati in un palmo quadrato di adorni ammonta approssimativamente ad onze due.*

SALARIO MENSILE DEI MUSAICISTI

Capo dei mosaicisti. . . . . onze 12.
Primo figurista . . . . » 9.
Secondo figurista . . . . » 8.
Primo adornista. . . . . » 4.
Secondo adornista . . . . » 4.
Terzo adornista . . . . » 3.
Apprendista . . . . » 2

dei tre anni. Or togliendo almen da un anno la sesta parte di giorni feriali, a 305 riduconsi quei di lavoro, e dividendo per questo numero i 32657 giorni di sopra risultati, approssimativamente si deduce che 107 artefici a tanta opera ebbero parte: ma inoltre aggiungendo 13041 palmi quadrati di musaici in pietre dure, e ad ogni palmo contar volendo tre giorni di lavoro, risulta col computo medesimo il numero di altri 43, che uniti ai 107 sommano 130 musaicisti. Ciascun vede come sia impossibile che un numero così imponente di artefici sia uscito da Montecasino. Venner dalla Grecia, riprende il D'Agincourt [1], alla chiamata di re Guglielmo II. Ma sotto il governo di Ruggero II non accorsero tanti dalla Grecia e da altrove pittori e musaicisti, da bastare essi soli a stabilire una nuova scuola in Sicilia di musaici? E dobbiam credere che i siciliani, dei quali l'acutezza del genio è tanto famosa, nulla abbiano imparato di quell'arte in tempo sì considerevole quanto se ne interpone dai primi musaici della Cappella palatina lavorati sotto Ruggero e quelli del duomo di Monreale sotto Guglielmo il buono? Il Serradifalco sostenne la causa dell'arte nostra; ma trascese in sostenere che niuna straniera influenza abbia mai sentito quell'arte sotto i normanni. Ei vuol che la Sicilia sin da prima che fu dominata dai cesari di Oriente abbia serbato in tutto il suo splendore l'arte dei musaici. Nè l'invasione musulmana a parer di lui ne mutò interamente lo stato, greco restando tutto ciò che non si volse all'islamismo, e parlando specialmente delle arti, ben potersi argomentare dai monumenti che tuttavia ci avanzano, come gli edifici innumerevoli eretti dai musulmani furon tutti eseguiti alla maniera bizantina, volta alcun poco agli usi ed al gusto moresco.

Che che ne sia di tal presunta influenza del bizantino elemento nella moresca architettura di Sicilia, perchè noi già mostrammo che da altri principî e da altre influenze ella trasse partito, e se ebbe del carattere bizantino, ne sentì prima ed altrove la mescolanza, egli è fuor di dubbio che la civiltà era quasi essenzialmente mutata nell'isola, ed i cristiani, prostrati nella servitù, eran costretti al tributo

[1] D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*. Paris, 1823, vol. II, part. II, pag. 39.

per conservare la loro fede ed esercitare il culto, proibito loro espressamente di eriger nuove chiese e tollerata appena la restaurazione delle già esistenti. Che se alcune città serbavansi indomite, al giogo musulmano non piegando, prima che alle arti intender dovevano alla difesa; quindi non continuaron queste a fiorir per fermo in tal guisa, da potere alla venuta dei normanni apprestare in si gran numero artisti, quanti allora misero mano ai lavori di ogni maniera. Che sebbene il sentimento di religiosa pietà, che in mezzo alle traversie meglio che in mezzo alle prosperità fece sentir vivo il suo impulso, avesse allora sviluppato dalla religione l'ideale dell'arte, questa non ebbe giammai incremento e si contenne in limiti angustissimi. Verun'orma più di musaici cristiani: nè gl'infedeli, sebbene adoprato avessero in seguito e sotto l'altrui dominio la rappresentazione di figure animate, potevano allora far progredire la pittura di qualsiasi genere al di là dei fregi e degli arabeschi. È questa dunque l'epoca in cui l'arte dei musaici cristiani decadde in Sicilia; ed i normanni non più trovaron gente che conservasse in onore quell'arte, che assai prima dei musulmani fioriva appo noi sopra tutta l'Italia. È dunque innegabile l'influenza dei greci, da noi espressamente stabilita nell'epoca di Ruggero secondo; e la perfezione delle loro opere dimostra che appartengono alla migliore scuola di pittura ch'ebbe allora la Grecia. Mostrammo come costoro, probabilmente cenobiti dell'Athos, piuttosto sostennero la direzione dei lavori e professarono la scienza dell'arte, anzichè la pratica, altro essendo l'ufficio dei pittori, altro quel dei musaicisti. Trai primi che quasi mutarono in un istante l'aspetto dell'arte in Sicilia, e di vacillante e bambina la resero vigorosa ed adulta, non possiam credere che vi fossero indigeni, che avrebber fatto mostra dei loro talenti, se esercitati e vigorosi, nei musaici anteriori di santa Maria dell'Ammiraglio: ma questi pur hanno evidente il carattere dell'arte bizantina, comunque lontana dalla perfezione degli altri che indi apparvero; dunque soltanto può estimarsi, che i siciliani in questa prima epoca abbian cominciato ad esercitar la pratica di musaicisti, sia che di già perduto avessero ogni nozione di quest'arte sotto il giogo musulmano, sia che miseramente serbatala. Parlasi di musaici di che andò decorata da Roberto Guiscardo una cappella detta di Gerusalemme entro la reggia in Palermo; ma la

cappella fu smantellata ai tempi del Fazello [1], onde non possiam dir molto di quelle primissime opere, se debbano attribuirsi ai greci venuti dalla Puglia coi conquistatori, o ai musulmani soggiogati, ovvero ai fedeli fra gli indigeni, sebben sembra che questi non abbiano più potuto conservare quell'arte sotto il dominio degl'infedeli, perchè oppressi da fiero servaggio non più sfoggiavano in opulenza, ed al necessario attenevansi, sì per angustia di mezzi, che per paura del governo. Ma sin dalla prima venuta dei greci pittori sotto i normanni un gran numero di allievi siciliani si diè senza fallo a seguirli, attuandosi a quell'arte tanto in voga in quel tempo; e se lavoraron essi da semplici musaicisti nel duomo di Cefalù e nelle prime opere ordinate da Ruggero II nella Cappella palatina, in molti anni di fermo studio divennero al certo maestri dell'arte, e mancando via via i pochi greci valorosi che per l'innanti avevan tenuto il primato, l'arte indi rimase nelle loro mani, onde senza alcun dubbio son da riputarsi loro opera i musaici del re Guglielmo I alla Cappella palatina, e quelli di Guglielmo II al duomo di Monreale. Egli è per questo che ivi campeggia il carattere della greca scuola, perchè ad essa furono i siciliani educati; ma al tempo stesso la maggior libertà nel comporre e nel disegnare, le iscrizioni latine anzichè greche poste ad illustrar quelle sacre storie, le immagini dei santi latini ed anche siciliani unite in gran numero con quelle dei santi greci, dan maggiore argomento a giudicare che ai nostri anzichè agli stranieri quei musaici in gran parte si debbano [2].

[1] Fazellus, *De rebus Siciliae decades*. Pan. 1558, pag. 172: *Arcem ipsam ingredientibus sacellum musivo a Roberto Guiscardo structum, Hierusalem nuncupatum, a fronte occurrebat: quod deformatum mea aetate, ad profanos mutatum est usus.*

[2] A ciò anche apprestano argomento le iscrizioni latine apposte in quei musaici, le quali, essendo abbreviate senza necessità e malamente, con le parole monche per lo più di desinenze o di consonanti finali, dànno a vedere un primo passo di transizione al volgare, che nelle antiche abbreviature non mai si avverte. Tali sono ad esempio: *In principio creavit Deus celu et terra. — Fec' Deus luce appellavitq luce die et tenebs nocte. — Faciam' homine ad ymagine et similitudine nram. et spiravit in facie ei' spiraculum vite.* E così tutte le altre.

Ciò non toglie che musaicisti greci lavorassero tuttavia in Sicilia; poichè, siccome mostrammo, pochi alla scienza dell'arte si richiedevano, molti alla pratica; anzi perciò non è fuor di proposito che musaicisti fosser venuti ancor dalla penisola in un'epoca in cui prevalevano le repubbliche marittime. Difficili eran per terra le vie del commercio, quando v'eran tanti regni quanti villagi, ed il viaggiatore ad ogni guado di fiume e ad ogni stretta di monti trovava l'uom di un barone, che imperiosamente lo richiedeva del pedaggio, se non anche volesse svaligiarlo o assassinarlo. Fu per ciò che preponderarono le repubbliche marittime, ed acquistarono ricchezza e libertà Pisa, Genova, Amalfi, e Venezia, la qual la prima delle nazioni moderne dar doveva l'esempio di regolare governo. Fin dal tempo degli arabi ebber commercio i veneziani con la Sicilia, perchè tenevan vivi negozi con essa e ne comperavano le manifatture di tessuti, ingegnandosi di emularle [1]. I pisani, in corrispondenza coi greci della Calabria e nemici degli arabi, nell'anno 1063 gli assalirono, ed entrati nel porto di Palermo, cinque navi ne incesero, un'altra con ricchissimo bottino portarono in patria, valendosi di quei tesori per sollevare il magnifico duomo di Pisa [2]. Genova, in continue ostilità

[1] Cantù, *Storia degli Italiani*. Palermo, 1857, cap. LXXIX, pag. 374.

[2] Tal fatto è attestato dalla seguente iscrizione apposta al duomo di Pisa e pubblicata già dal Cantù:

Anno quo Christus de Virgine natus, ab illo
Transierant mille decies sex tresque subinde,
Pisani cives, celebri virtute potentes,
Istius ecclesiae primordia dantur inisse
Anno quo siculas est stolus factus ad oras;
Quod simul armati multa cum classe profecti
Omnes majores, medii, pariterque minores
Intendere viam primam sub sorte Panormum
Intrantes, rupta portus pugnando catena,
Sex capiunt magnas naves, opibusque repletas,
Unam vendentes, reliquas prius igne cremantes;
Quo pretio muros constat hos esse levatos.
Post hinc digressi parum, terraque potiti,
Qua fluvii cursum mare sentit solis ad ortum,

coi musulmani, chiedeva da Pisa aiuti per osteggiare i greci di Sicilia e di Calabria. Grande era il commercio dei siciliani con Amalfi, secondo Guglielmo Appulo [1]. In somma queste marittime potenze furono in contatto con la Sicilia, sempre ad oggetto di commercio. Venuti indi i normanni, le attinenze di quest'isola ancor più si aumentarono col resto d'Italia, protetto il commercio marittimo e di fondi e di rendite amplissime la nostra marina dotata. Sin dall'anno 1117 Ruggero donava una casa presso il real castello di Messina al console dei genovesi colà stabilito, concedendo pur delle franchigie nelle dogane [2]. Altre immunità ottennero in seguito i genovesi, e nel 1156 in un trattato con essi conchiuso si obbligò il re Gu-

Mox equitum turba, peditum comitante caterva,
Armis accingunt sese, classemque relinquunt,
Invadunt hostes contra sine more furentes.
Sed prior incursus mutans discrimina casus,
Istos victores, illos dedit esse fugaces,
Quos cives isti ferientes vulnere tristi
Plurima pro portis straverunt millia morti :
Conversique cito tentoria litore figunt,
Ignibus et ferro vastantes omnia circum :
Victores victis sic facta caede relictis,
Incolumes multo Pisam rediere triumpho.

[1] Così Guglielmo Appulo, verseggiando di Amalfi :

Nulla magis locuples argento, vestibus, auro,
Partibus innumeris : hac plurimus urbe moratur
Nauta, maris coelique vias aperire peritus.
Huc et Alexandri diversa feruntur ab urbe
Regis et Antiochi. Gens haec freta plurima transit.
Hic Arabes, Indi, Siculi nascuntur et Afri.
Haec gens est totum prope nobilitata per orbem,
Et mercando ferens et amans mercata referre.

[2] Vedi la carta di concessione, ch'è la più antica delle diplomatiche dei tempi normanni, scritta in greco, ma tradotta e pubblicata dal GREGORIO, nelle *Considerazioni sopra la Storia di Sicilia,* lib. II, cap. IX, num. 75. Essa fa parte del *Tabulario dell'ospedale gerosolimitano di Messina.* MS della Biblioteca comunale di Palermo, Qq. H. 60, pag. 152.

glielmo I a dar loro la preferenza dei privilegi sui mercadanti francesi, il che da Guglielmo II nel 1174 fu confermato [1]. Ancor più importante corrispondenza vi ebbe coi veneziani, ai quali il re Ruggero permise nel 1140 di riedificare in Palermo una chiesa già distrutta, e dedicarla a san Marco loro protettore [2]: indi Guglielmo II conchiuse con essi un'alleanza di venti anni, largheggiando in concessioni e privilegi [3]. Essersi molti stabiliti in Sicilia di questa nazione scrive il Gregorio [4]; ed in prova di ciò sappiamo da Romualdo di Salerno [5], che allorquando gli ambasciadori di Sicilia, andati in Venezia nel 1177 a fermar la pace fra il pontefice Alessandro e l'imperator Barbarossa, malcontenti del doge, minacciarono a dispetto di lui partirne, il popolo tumultuando si oppose, per tema che non venissero malmenati i veneziani già in Sicilia stabiliti. Finalmente se nessun vincolo di amicizia vi ebbe trai nostri ed i pisani sotto la dominazione normanna, ne fu causa l'aver tenuto costoro dalla parte degl'imperatori di occidente, dai quali i normanni non furon giammai riconosciuti, riputando eglino il reame di Sicilia come usurpato a Roma; infatti san Bernardo in una lettera diretta all'imperatore Lotario nomò Ruggero *il siculo usurpatore*, aggiungendo che *chiunque si facesse re di Sicilia contradirebbe a Cesare* [6].

Pertanto somma probabilità risulta che fra gl'italiani e specialmente frai veneziani che allora in Sicilia si stabilirono vi sieno stati dei musaicisti, che attirati dalla copia che ci aveva in Sicilia di lavoro,

[1] Caffari, *Annales Januenses*, presso Muratori, *Rer. Ital. Script.* tom. VI, pag. 268, 352.

[2] Tal privilegio esiste in un MS della Biblioteca comunale di Palermo. Qq. H. 7, pag. 8.

[3] Burigny, *Histoire generale de Sicile.* A la Haye, 1745, vol. 1, pag. 492.

[4] Gregorio, *Considerazioni sopra la storia di Sicilia.* Vedi *Opere scelte*, Pal., 1853, pag. 217.

[5] Romualdi Salernitani, *Chronicon*, apud Caruso, *Bibl. hist. Siciliae*, tom. II, pag. 891.

[6] *Est Caesaris proprium vindicare coronam ab usurpatore siculo. Ut enim constat judaicam sobolem sedem Petri in Christi occupasse injuriam, sic procul dubio omnis qui in Sicilia regem se facit, contradicit Caesari.* Epist. CXXXIX ad Lotharium, apud Caruso, *Bibl. hist. Sic.* pag. 975.

venivano in un'epoca quando era necessaria la moltiplicità dei lavoranti ad apprestarvi la loro opera. Questi artefici italiani, educati all'arte dei greci che sin dal secolo undecimo si erano sparsi in Italia, difficil non è che ai siciliani uniti si fossero nella pratica esecuzione, sebbene ai nostri massimamente si dovesse il merito delle pitture. Nella stessa guisa già dicevamo, che pur dei greci eran forse impiegati tuttavia alla fatica, sia che rimasti dalle primitive immigrazioni, o posteriormente venuti, poichè nel gran numero di artefici di cui fu d'uopo in quell'epoca è agevol cosa che fosser compresi individui di paesi diversi, ma di unico avviamento artistico, qual si fu quello che dierono primitivamente i greci.

Esposizione del concetto dei musaici del duomo di Monreale.

Tale è la distribuzione dei musaici nella basilica di santa Maria di Monreale. Unico vi appare il concetto, il trionfo del cristianesimo in una triplice gloria, cioè nei vaticini, nell'adempimento, e nella maestà della chiesa fondata dal Cristo. Vediamo perciò in tre grandi partizioni, prima i musaici che rapportansi al vecchio testamento e son quasi il presagio della redenzione; indi quelli che rappresentano i misteri augusti della vita del Cristo sino alla venuta del santo Spirito, e gli altri finalmente che negli atti degli apostoli e nella rappresentazione di angeli, profeti, patriarchi e santi di ogni maniera magnificano i trionfi della chiesa ortodossa. Prima a colpir lo sguardo di chi entra, di fronte sull'arco che divide dalla gran nave la solea del coro, è la figura della Sapienza di Dio adorata dagli arcangeli Michele e Gabriele. Le pareti della gran nave sopra gli archi sono in due scompartimenti divisi da una gran fascia orizzontale arabescata; e nelle mura interposte a diciotto finestre a sesto acuto che nell'ordine superiore in ambi i lati si aprono vedonsi rappresentate successivamente ventidue storie della Genesi, dall'opera della creazione al comando del Signore a Noè di costruir l'arca, ed altre in continuazione al numero di venti, sino alla lotta di Giacobbe coll'angelo, son distribuite nell'inferiore scompartimento da fasce verticali che corrispondono ai vertici degli archi. Entro poi alla solea, sotto gli archi che ne circoscrivono il perimetro sono espressi entro cerchi ed in mezze figure Enoc, Noè, Melchisedec e ventitre progenitori di Gesù Cristo da Abramo sino ad Achaz, secondo il libro genealogico di san Matteo. Nelle pareti sugli archi laterali son le figure

di dodici profeti, delle quali reca in mano ciascuna quel luogo del proprio vaticinio che meglio allude alla venuta del Promesso: ed in fronte all'arco dell'absida è nel centro in mezza figura l'Emmanuele, e d'ambo i lati come in otto medaglioni Natan, Daniele, Elia, Davidde, Salomone, Samuele, Gedeone ed Eliseo profeti, ciascun dei quali reca un motto delle sante scritture. Sul fronte infine dell'arco della tribuna vedesi la salutazione della Madre di Dio, rappresentata misteriosamente come osservammo nel simil soggetto frai musaici di s. Maria dell' Ammiraglio e della Cappella palatina; e nel posteriore prospetto dell'arco trionfale il velo della Veronica adorato da due angeli sta come emblema della passione di Cristo o compie la serie delle figure e degli emblemi dei misteri del divin Verbo.

Segue l'adempimento, che nella vita del Redentore riceve il mirifico sviluppo; quindi vediam nel coro, e propriamente nelle pareti che agli archi laterali ed all'arco anteriore sovrastano, comprendersi in due ordini le storie del nuovo testamento. Nell'ordine superiore, negli spazi intermedi alle dodici finestre che vi si aprono, vi hanno, tre per ciascun lato, dodici di cotali storie, dalla promessa del Verbo fatta da Gabriele a Zaccaria profeta, sino alla strage dei fanciulli; sei altro nell'ordine inferiore, nei segmenti lasciati dagli archi: il sogno di san Giuseppe, la fuga in Egitto, la presentazione al tempio, la disputa nella sinagoga frai dottori, la cena di Canaan in Galilea, il battesimo nel Giordano. Seguon le storie del nuovo testamento nel lato del diaconico, perchè la parete di quest'ala della solea è divisa come altrove in tre scompartimenti, dei quali nel supremo son rappresentate fra due finestre le tre tentazioni fatte al Cristo da Satana, e volgendo verso l'arco che divide dalla minor navata del corpo anteriore della chiesa corrispondono ai lati di una finestra la probatica piscina ed il miracolo del cieco nato. La progressione degli atti della vita del Redentore segue nella parete della nave minore fra nove finestre che vi si aprono, successivamente poi girando nell'altra minor nave sino al muro sovrastante all' arco che dà adito all' ala corrispondente della solea. La continuazione va indi a seguire nel secondo e nel terzo ordine dei musaici del lato del diaconico, che rappresentano nella media partizione Cristo che converte la donna di Samaria, la trasfigurazione sul Tabor, la risurrezione di Lazaro, i discepoli che portan l' asina ed

il polledro, l'entrata del Cristo in Gerusalemme, e nell'ordine inferiore la lavanda dei piedi, Cristo all'orto, il tradimento di Giuda, Cristo innanzi a Pilato, presente la moglie di lui. Dal lato opposto, quello cioè della protasi, continua in tre ordini la storia della passione; nel superiore Cristo innanzi alla croce, la crocifissione, la deposizione dalla croce, la sepoltura, il risorgimento; nel medio le Marie che visitano il sepolcro e vi trovan l'angelo, Cristo che si scopre alla Maddalena, l'incontro in Emmaus ed il frangimento del pane, i discepoli che attoniti del portento, narrano l'apparizione agli apostoli, e finalmente nell'ordine inferiore Cristo e Tommaso apostolo, la pesca miracolosa e la Pentecoste.

Il trionfo della chiesa forma il soggetto della terza parte dei musaici del duomo di Monreale, rappresentando nella gloria del Signore e dei suoi santi e nella forza invitta dei martiri la sublimità e la potenza del cristianesimo. Dal concavo dell'abside maggiore vedesi giganteggiare a mezzo la immensa figura del Redentore, IC XC o ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, *Gesù Cristo l'Onnipotente*, vestito di tunica e di ampio manto, colla destra in atto di benedire e con un libro aperto nella sinistra, in cui è scritto in greco ed in latino: *Io sono la luce del mondo; chi segue me non va per le tenebre.* Maraviglioso, oltre la bellezza del lavoro, sebbene inferior di gran lunga al Cristo di Cefalù, è l'effetto morale che produce da quel fondo del tempio quella figura misteriosa da ogni punto visibile, rappresentando quasi l'onnipresenza del Signore. Gli artefici cristiani, sebben giammai raggiunger potessero la sublimità delle idee religiose per mezzo del bello sensibile, potentemente riuscivano ad attinger l'ideale e destavano i più arcani sentimenti negli animi, supplendo quasi alla facoltà obbiettiva con la subbiettiva.

Sottostà alla figura del Cristo nella parte centrale dell'ordine inferiore dei musaici della grand'absida un'immagine preziosa della Madre di Dio che mostra al popolo il divin Figliuolo. Questa è importantissima all'arte dei musaici, essendo una delle opere più stupende in tal genere; importantissima altresì alla storia della chiesa. Grandiosa nella forma, intera nella persona, siede in un seggio ricchissimo fornito di origlieri e sostien sulle ginocchia il bambino. Maria è una giovane donna dignitosa ed imponente, vestita di un abito az-

zurro che le scende a grandi pieghe sino ai piedi, che sono calzati di coturni e poggiano sopra una scranna che fa parte del seggio. Un velo di abbronzito color di viola, orlato di oro, scendendole dal capo, le si ravvolge agli omeri ed al petto e le copre l'intera persona. Ella stringe al seno con la destra il divin pargoletto ed anche il sostiene con la sinistra; ed egli nel sembiante sveltissimo e severo quasi dinota la sua natura immortale, cinto della veste inconsutile tramata di oro e di porpora, e di un piccolo pallio: erge la destra o benedice, e nella sinistra tien chiuso il libro delle sante scritture, significando quasi che alla sua venuta debba al nuovo patto ceder l'antico. Oltre la consueta epigrafe ΜΡ ΘΥ, *Madre di Dio*, vi ha scritto Η ΠΑΝ ΑΧΡΑΝΤ°, *la tutta Immacolata;* la qual duplice iscrizione si riferisce a due dogmi della chiesa, l'un dall'altro non men gloriosi per la Vergine; onde per tal riguardo è bensì preziosa quest'immagine. L'augusto titolo di Madre di Dio, comunissimo allora in tutte l'effigie di Maria, fu ordinato sin dal sesto secolo dal concilio di Costantinopoli contro l'eresia di Nestorio e di Eutichete: di più grande importanza alla storia è però l'altro di *Tutta Immacolata*, perchè allude al dogma testè sancito dalla chiesa, essere stata Maria preservata dalla colpa di origine; perchè nell'epoca appunto in cui sorgeva la basilica di Monreale differenti pareri agitavan la chiesa per tale pia credenza, non pochi alterandola o rigettandola; onde qui la Sicilia rese una testimonianza perenne della sua fedeltà, scegliendo la parte più centrale ed augusta del famoso tempio di Monreale per la superba immagine della *Madre di Dio, la tutta Immacolata.*

Bella è a ciò l'idea di un insigne illustratore di quei musaici [1], che tal sublime titolo sia apposto ad una immagine di Maria non con la luna ed il serpe ai piedi o festeggiata all'intorno dagli angeli, come nei tempi posteriori a contar dal sestodecimo secolo, — poichè

[1] L'abate Benedetto Gravina da Monreale, autore di una splendida illustrazione del duomo di Monreale e di tutti i suoi musaici; opera corredata di magnifici disegni policromatici, che rendon completamente la sontuosità dell'insigne basilica di Guglielmo II. — Come un saggio di quest'opera pubblicò il Gravina, sono già alcuni anni, una breve illustrazione dell'immagine dell'Immacolata esistente in quei musaici, corredandola di un disegno che gentilmente l'autore ci ha donato, ed è quello che qui rechiamo.

ne abbiam documento [1] — con gran discapito del concetto religioso piacque dipingerla; ma col divin Verbo in grembo, dinotando che tal privilegio ella dovette ai meriti del figliuolo e che ancor dopo il parto rimase in lei intemerato il giglio del verginal candore. Pertanto la sublimità del concetto cattolico mirabilmente nell'arte si rifonde in Maria Vergine ad un tempo e Madre, ch'è quanto di più ideale e di più perfetto, dopo Dio, seppero gli uomini divisare, e ne formaron come un tipo nobilissimo e verissimamente celeste, che giovò a sollevare la condizione della donna, e da strumento di voluttà o da obbietto di scherno e di vitupero ne rese un essere carissimo, che nel medio evo, quando sommamente l'idea ne fu sublimata, parve alcun che di superiore all'umana condizione, quasi un raggio della divinità, riputandosi non solo come un messaggio di pace e di conforto all'indole fervente dell'uomo, ma pur come inspirazione del valore e come termine della gloria [2]. Perchè ciò? Perchè il cristianesimo, son parole di Silvio Pellico [3], offerse dopo l' Uomo-Dio per prima creatura umana, superiore a tutti i santi ed agli angeli, una donna. Io non so dir quanta bellezza si accolga in quel musaico che la rappresenta nel duomo di Monreale, dove il più ispirato concetto religioso animò l'artefice che la dipinse; quindi è che un esatto disegno, che qui la ritrae, può darne solo un' idea comunque debole o lontana. I versi dell'Allighieri valgono a mostrar la immensità dei sublimi sensi che da quel divin sembiante rilucono:

In lei misericordia, in lei pietate,
In lei magnificenza, in lei s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate [4].

[1] In Messina nella chiesa del monastero di s. Anna esiste un prezioso dipinto sopra tavola, del secolo decimosesto, attribuito alla scuola di Antonello degli Antonii e rappresentante l'Immacolata con la luna ed il serpe ai piedi, in mezzo ad un coro di angeli.

[2] Balmes, *Il cattolicismo paragonato col protestantismo,* vol. I, cap. XXIV. Marchese, *Il Papa Angelico* e *il Veltro allegorico di Dante.* Vedi *Scritti vari.* Firenze, Le Monnier, 1855, pag. 311.

[3] Pellico, *Dei doveri degli uomini,* cap. XIX.

[4] Dante, *Paradiso,* canto XXXIII, verso 19.

Alla destra della Madre di Dio immacolata sta l'arcangelo Michele, e Gabriele alla sinistra, entrambi in imperiali divise, con un bastone nella destra e nella manca un globo. Dall'un lato e dall'altro seguon successivamente gli apostoli. Nell' infima partizione si apre nel centro una gran finestra elegantemente arabescata, e dai lati son dodici intere figure di santi, sì della greca chiesa che della latina, e tra questi sant'Agata martire di Sicilia. Dall'interno della piegatura dell'arco trionfale è nel vertice un trofeo degli ordegni della passione di Cristo annodati alla croce, con quattro serafini ai lati, e sotto gli arcangeli Gabriele, Raffaele, Michele ed Uriele con iscrizioni.

Le storie dei santi Pietro e Paolo apostoli sono espresse nelle tribune minori, perchè il medio evo predilesse un tal soggetto che tenea stretta corrispondenza col tipo altissimo che si era preposto della pontificia sede, tenendola come creatrice ed ordinatrice di civiltà, vincolo fortissimo di fratellanza nei popoli, dittatrice incorrotta delle ragioni degli stati e dei doveri delle genti, termine sicuro di salvamento da Dio prefisso ai popoli in mezzo alle discordie accanite che la società travagliavano, ricetto ed esempio della virtù più sublime. Il qual tipo comunque ideale di grandezza, che del potere pontificio si creò il medio evo, sforzaronsi di raggiungere i papi; ed al concetto dei popoli non disperaron di corrispondere Alessandro III e Gregorio VII, la di cui apparizione nell'età di mezzo, al dire di Voigt tedesco, segna un'epoca veramente grande: « Grande, egli soggiunge, perchè « lo spirito di un uomo fatto interprete del destino e profeta di una « nuova parola scosse i cardini del mondo, operò una rivoluzione « universale, strappò dagli antichi loro centri le cose e diede loro « nuovo equilibrio, nuovo impulso, e le avviò per nuovi sentieri: « grande, perchè alla voce di un mortale i troni dei potenti vacil- « lano, tremano le superbe nazioni, i popoli abbandonano le dina- « stie dei dominatori, e percossi da sacro spavento adorano l'uomo « della tiara, il vicario di un re che è nei cieli: grande, perchè dal- « l'Inghilterra fino ai deserti dell'Affrica, dal nord dell'Europa fino « al mezzodì, dai lidi dell'Atlantico fino nel cuore della Palestina, « ove il fondatore della nostra fede rivelò gli eterni misteri della « Santa Triade, redense il genere umano e morì sulla croce, qui « lacerato il chirografo di morte e spuntò l' aurora del gr

« scatto, ove il principe degli Apostoli annunziò la parola di vita « alle future generazioni, un sacerdote promulga la sua legge, pre- « scrive una norma alle credenze, invoca un'autorità nuova sulla « terra, e soggioga la forza colla religione: grande, perchè nell'uomo « della polvere, figlio di parenti senza nome, annoverato alla casta « degli oppressi, nacque la sublime idea di abolire la tirannide, di « rigenerare per mezzo della Santa Fede la corrotta schiatta degli « uomini, di formare una monarchia universale nel centro della cri- « stianità, e di collocare sopra i troni della terra la cattedra di san « Pietro, la quale, eretta da un pescatore, posa le basi nei monti « santi, e per sè stessa e per la pietà dei fedeli si munì di tanta « saldezza, che fu creduta insuperabile alle stesse podestà dell'in- « ferno: grande, infine, perchè un semplice monaco, nato nella of- « ficina di un legnaiuolo, concepì lo straordinario pensiero, che il « sole dell'antica Roma dovesse un'altra volta sfolgorare in Oriente, « illuminare gli spiriti dei mortali, e cogliere gli omaggi dell'uni- « verso [1]. » Così sublimata la dignità di pontefice ed eretta la potestà di Roma, l'apoteosi che ne fece il medio evo non poteva esser compiuta se non richiamando l'origine di quella sede, che fondata dal Nazareno era rimasta ai più potenti dittatori del Vangelo, Pietro e Paolo. La grandezza e la virtù presente richiamavan la santità dell'origine e la gloria dei due più famosi martiri del cristianesimo, che col loro sangue consolidaron la chiesa a fronte di una corruttela universale, di una ignoranza nemica ad ogni principio di onestà e di bene, di una ferma ostinazione nel diritto della forza e dell'egoismo. Nel medio evo, quando si conobbe la santità delle cristiane dottrine, quando l'umanità dilaniata e sanguinante vide il proprio vitupero e non trovò altrove rimedio che in quei supremi principî ch'ella medesima avea già calpestato e non mai vinto, quando il potere di quella chiesa, le cui fondamenta Iddio medesimo sorregge, aprì alle genti le vie della morale e dell'onore, diffuse il sapere, inspirò le arti, creò anzi una civiltà novella in grembo alla virtù ed

[1] Giov. Voigt, *Storia di papa Gregorio VII e dei suoi contemporanei*. Parte seconda, cap. V, in principio.

alla rettitudine, ben s'intese il sacro debito di magnificar lo gesta dei due campioni che propagaron la fede e stabilirono il cristianesimo. Furon essi retribuiti col supplizio, ma ancor morti dominarono e dominano il potere dei loro successori e niun vanto a questi è dovuto che pur non ridonda in essi. Da ciò dunque che il papato nell'evo medio fu così potente e glorioso, provien che il culto di Pietro e Paolo apostoli tanto si diffuse e fu caro e le loro gesta ammirate ovunque e benedette. Così non v'ebbero chiese decorate di musaici dove non si svolgesse tale argomento, o almen le figure dei due apostoli non si esprimessero, come nei pochi musaici della chiesa dell'Ammiraglio e della cefaletana: ma nella real Cappella di Palermo e nel duomo di Monreale, dove son tanto copiosi i musaici, ne son per intero figurate le storie.

Minor difficoltà che nelle immagini del Cristo e della Vergine ebbero per fermo gli artefici a rappresentar queste degli apostoli, essendo di semplici uomini: pare anzi che qualche influenza tipica abbia avuto parte, il che vien confermato dalla tradizione, che san Silvestro pontefice abbia mostrato all'imperator Costantino l'effigie dei santi Pietro e Paolo, riconosciute dal medesimo come apparsegli in sogno, le quali tuttavia conservansi negli archivi del Vaticano e servirono alle copie successive eseguitene per lo più a musaico [1].

Nella destra tribuna dunque, nell'alto dell'emiciclo, è l'intera figura di san Pietro in gigantesche proporzioni; sedente in cattedra, benedice con la destra e tiene un libro nella sinistra: vi ricorre al di sotto un largo fregio pur di musaico, interrotto nel centro da una finestra. Nella parete sovrastante all'abside si scorge la liberazione di san Pietro dal carcere, e nei lati dell'emiciclo quattro intere figure dei santi Sisto, Savino, Bonifacio e Germano. La parete a sinistra dall'altare è compartita in tre ordini, ciascun dei quali ha nel centro

[1] Ne parla Adriano primo, scrivendo a Costantino ed Irene. Vedi Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632. Gregorio II nella sua prima lettera a Leone Isaurico riferisce l'uso dei primi fedeli, di ritrar le immagini dei martiri della chiesa: *Uno verbo dicam, cum facies martyrum qui sanguinem pro Christo fuderunt vidissent, depinxerunt.*

una finestra, e nel supremo è espresso l'apostolo scortato dall'angelo, nel medio la risurrezione della figlia di Tabida e l'incontro con san Paolo fuori Roma, e nell'inferiore i due apostoli innanzi a Nerone e la caduta di Simon Mago. A destra sulla parete sovrastante all'arco che corrisponde col santuario è la guarigione di Enea paralitico, adorno essendo di mezze figure il sottarco, e delle immagini intere dei ss. Cosma e Damiano i piedritti. Nell'arco d'ingresso a questa tribuna del diaconico sono figurati nella parete interiore Pietro e Giovanni che guariscon lo zoppo innanzi alla porta del tempio, ed esternamente la crocifissione a capo in giù di san Pietro. Finalmente nel centro della volta è in mezza figura l'Emmanuele fra quattro serafini, ciascun dei quali è espresso, come ognun sa, da una testa giovanile cinta da sei ale. Or qual vi ha causa di tal misteriosa rappresentazione dei celesti spiriti? Perchè l'arte, sforzandosi ad esprimere nel sensibile ciò che è puro spirito, escogitò questa forma oltranaturale ed arcana? Ei v'ha una ragione a ciò considerevole, che mostra come al simbolismo ricorrevasi, dove nulla attingersi poteva alla realtà. L'uomo, dice Ovidio nelle Metamorfosi, perchè tien ritto il capo e volge al cielo i suoi sguardi, vien proclamato il re della creazione. Il capo è l'organo del pensiero o dell'intelligenza, ed ivi si riconcentra tutto ciò che nel corpo è disseminato e confuso. Nell'ordine materiale, anatomico e fisiologico tutto l'uomo è nel suo capo; quivi nell'ordine estetico è la suprema bellezza, e nell'ordine fisiologico il corpo è nulla, tutto è la testa. Ragionevol fu dunque il simbolo con cui vennero espressi i serafini, essendo il capo dell'uomo l'opera più sublime della creazione e l'oggetto insieme più confacente ad accennare un'essenza spirituale e nobilissima; e di ale il capo fu cinto, per dinotar che anche tal simbolo è indegno di esprimere i puri spiriti del cielo e che la loro celestiale essenza trascende oltre ogni cosa sensibile. Assai bizzarra cosa è ciò che scrive al proposito il signor Didron: « V'han de-
« gli stravaganti e degli utopisti di mia conoscenza, i quali reputano
« che la creazione non sia ancor terminata, immaginando che dopo
« l'uomo nasceranno degli esseri a lui superiori, come egli è supe-
« riore alle bestie create prima di lui, e queste alle piante, create
« pria delle bestie. Credono quindi che il fiume creatore continui
« a scorrere, e che un giorno o l'altro getterà sulle rive un flutto

« che conterrà un nuovo essere, che immaginan formato unicamente « di una testa e di altri organi locomotivi o preensivi, non le gambe « e le braccia, che sarebbero forse delle ale. Del resto essi non credono che più v'abbia ad esser corpo, perchè il corpo serve a delle « funzioni che essi sopprimono in virtù di presunte ragioni fisiolo« giche, filosofiche ed anche istoriche. Che che ne sia, è già molto « tempo che gli artisti crearono questo nuovo essere e il posero in « cielo fra i nove cori degli angeli, nella gerarchia celeste. Questa nuova « creatura, quest'uomo dell'avvenire è il serafino [1]. »

Nella tribuna sinistra, ch'è quella della *protasi,* vien rappresentata la storia di san Paolo. Giganteggia nella parte superiore dell'emiciclo la colossale figura dell'apostolo delle genti, nell'atteggiamento medesimo che quella di san Pietro; anzi la decorazione di questo emiciclo è del tutto eguale a quella dell'altro di già descritto. Ne stanno però dai lati le immagini intere dei quattro più famosi dottori della chiesa, Agostino, Ambrogio, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo, quasi per rendere omaggio all'invitto sostenitore della verità, al supremo dottore delle genti. Del pari che la vita di Pietro apostolo quella di Paolo in altrettanti soggetti è disposta, vedendosi in prima Saulo intento alla persecuzione dei cristiani, indi il suo convertimento, quando cieco fu condotto in Damasco, poi visitato da Anania, e battezzato, la disputa in cui confonde i giudei, la fuga in Damasco, la consegna delle sue epistole a Sila ed a Timoteo, e finalmente il martirio, che si vede espresso nella parete esterna sull'arco d'ingresso alla tribuna, in corrispondenza all'opposto lato, dov'è il martirio di san Pietro. Nella volta è Cristo in mezza figura, con quattro serafini all'intorno.

Non parliamo qui delle moltissime immagini ad intera o a mezza figura, con vestimenta ed insegne diverse, giusta la condizione e la dignità dei santi che rappresentano: ne sono sparse per ogni dove, sulla fronte dell'arco trionfale, nei piedritti dei grandi archi del coro, negli archi minori che dalla solea mettono nelle ale della nave, negli altri più piccoli che di là al coro introducono, nei sedici sottarchi

[1] Didron, Le nimbe. V. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics,* tom. I, pag. 630.

della nave, nei diciotto triangoli fra le curvature degli archi di rincontro alle pareti delle ale, e dovunque in ogni angolo più recondito del tempio. Finalmente nel muro occidentale della nave maggiore, dov'è la gran porta d'ingresso, apresi al di sopra un'ampia finestra, di cui all'intorno vedesi espressa la vita dei santi Casto e Cassio. Nel tamburo dell'arco della porta è la beata Vergine col bambino, e dall'uno e dall'altro lato accanto a quell'arco due miracoli di san Castrense patrono di Monreale.

Conchindiam questo cenno rapidissimo delle rappresentazioni a musaico di quel duomo, con mentovar due importanti lavori, un dei quali, sopra il regal solio, rappresenta il Redentore in atto di coronar Guglielmo II, e nell'alto due angeli, un dei quali reca un globo, un altro lo scettro; e di rincontro, sopra il solio arcivescovile, vi ha pur Guglielmo, che offre devotamente a Maria l'archetipo del tempio da lui eretto, mentre dall'alto vedesi la mano del Signore che benedice, e due angeli in atto di accogliere la sontuosa offerta fatta alla Vergine.

Sul farsi alla soglia di quel tempio non può a meno un animo che senta la fede, di venir compreso del più vivo entusiasmo cristiano. La colossal figura dell' Onnipotente, che in fondo all' abside giganteggia fra quelle due lunghe file di archi acuti che sollevan quasi a Dio lo spirito; quelle ampie dimensioni e quelle misteriose forme che della maestà del cristianesimo suscitano il pensiero; le pareti sfavillanti di oro, che rappresentano in mille guise le glorie del Signore e della sua chiesa; la luce che cupa si trasfonde ed a meditare raccoglie, tutto rende un effetto sublimissimo, che parla un linguaggio unico ed ineluttabile, ch' esercita sull' immaginazione e sul cuore un tale impulso ed un tale sentimento a cui nulla può assimilarsi. Allora più che mai imponente si sveglia l' idea d' una Provvidenza che tutto abbraccia e tutto conserva, di una grandezza superiore ad ogni esempio e ad ogni pensiero.

Un resto di musaici contemporanei a questi sinora illustrati v'ha nella chiesa dell'antico monastero dedicato in Messina a san Gregorio pontefice, il quale, giusta l' antica tradizione [1], ne fu il fondatore;

[1] Questa tradizione, fermamente radicata in Messina ed in tutta Sicilia, rimonta

poichè nel sito di un antico tempio di Giove notano gli scrittori messinesi ch'egli abbia eretto una chiesa intitolata alla Vergine ed un monastero di donne sotto la regola di san Benedetto; quella chiesa e quel monastero che presero indi il nome del santo istitutore, come sin dai tempi normanni abbiam contezza dai diplomi dei principi che vi furon larghi di concessioni e di privilegi [1]: ed avverte espressamente il Samperi [2] « che il conte Ruggero, che scacciò i saraceni, non fu già fondatore, ma benefattore del monasterio di san Gregorio, avendolo trovato in piedi, come per lo suo privilegio chiaramente si vede. » Io non ho letto nè veduto questo privilegio, ed inutilmente l'ho ricercato nel Pirri, nel Piccolo, nel Samperi medesimo ed in tutti gli scrittori di cose messinesi; ma nel detto del Samperi gran fede ripongo, perchè egli, siccome avverte, ebbe l'agio di vedere e studiar molte pergamene esistenti in quel monasterio, e ne notò talune arabiche; molto importante sarebbe altronde quel privilegio, provando l'esistenza di un monastero in una delle primarie città di Sicilia, durante la dominazione musulmana, il che giustificherebbe l'esistenza del monastero delle Naupactitesse in Palermo all'epoca medesima, togliendo ogni dubbio che i capitoli, che già dieron luogo a lunga discussione, appartengano alla Sicilia.

Il musaico da noi cennato è con certezza dell'epoca normanna, quando forse la chiesa fu tutta ornata di egual decorazione: ma nulla all'infuori di quell'avanzo più ne rimane, avendo molte vicende su-

ad epoca rimota, e venne da Eugenio IV sancita in un suo breve, dato in Roma a 21 maggio 1446, diretto al vescovo di Mileto: *Quare pro parte ejusdem abbatissae et conventus, asscrentium, quod in dicto monasterio beatae Mariae, quod olim beatus Gregorius praedecessor noster, ut a nonnullis asseritur, fundavit, seu fundari fecit, et inter alia monasteria civitatis et dioecesis Messanae magis famosum et notabile existit etc.*

[1] Vi ha un diploma di Manfredi, del novembre 1260, che conferma i privilegi concessi dai due Ruggeri, dai due Guglielmi, e da Federico al monastero di santa Maria di Messina, volgarmente di san Gregorio: *Quod nos attendentes laudabilem religionem Beatricis venerabilis abbatissae monasterii s. Mariae monialium de Messana, vulgo s. Gregorii, dilectae consanguineae etc.*

[2] Samperi, *Iconologia di Maria vergine*. Messina, 1739, lib. III, cap. XVIII, pag. 410.

bito il monastero e la chiesa. Ivi dunque si vede espressa la Vergine in aspetto assai divoto ed imponente, assisa in un seggio magnifico, tutta avvolta in un manto che le copre il capo e l'intera persona, sorreggendo in grembo colla sinistra il divin bambino che sta di fronte in atto di benedire, e colla destra, in cui tiene la scritta in latino — Qui plasmavit me, — indicando il santo pontefice Gregorio, che vestito in abiti ponteficali le sta ginocchione ai piedi con le mani giunte, in atto di venerarla. La qual latina iscrizione, oltre dello stile e del carattere del dipinto, accerta una data non anteriore ai normanni, perchè, come è noto, non prima della loro venuta cominciò qui ad essere in uso il latino e tuttavia nell'epoca loro frammisto al greco, quindi ivi sono ancora i consueti titoli greci, MP. ΘY., IC. XC. Ma aggiungi, che se la voce *psalmare* di quell'epigrafe latina che si riferisce per fermo a san Gregorio, anzichè al bambino, perchè è chiaro l'atteggiamento della Vergine in rapporto a tal senso, sia posta in significazione translata per magnificare, come sovente ve n'ha esempio, non è dubbio che alluda alla fondazione della chiesa e del monastero sotto il titolo di Maria, per opera di quel santo pontefice. Di ciò che che ne sia, è da tener preziosissimo quel musaico, perchè mostra come quell'arte sin dai normanni sia stata esercitata in Messina, assai tempo prima che le tre absidi di quel duomo ne fossero decorate, il che sotto gli aragonesi fu fatto.

Finalmente un'altra antica chiesa pur v'era in Palermo, tutta di musaici ornata, secondo riferisce il Cannizzaro, scrittore palermitano della prima metà del decimosettimo secolo. Essa, intitolata adesso ai tre re Magi, recava il titolo di san Giorgio lo Xheri [1], e vi fu stabilita nel 1431 una confraternita laicale; ma la chiesa ebbe probabilmente origine dai normanni, perchè in una lettera del 1545, con cui il senato di Palermo supplicava il pontefice Paolo III ad accordare

[1] *Xheri* fa derivare il Cannizzaro (*De religione panormitana*, MS della biblioteca comunale di Palermo) da *xhe* casa e *ri* specola, cioè *casa della specola*, perchè in quel luogo, egli avverte, era una torre di guardia. Ma il padre Salerno nella prima digressione alla Vita di s. Rosalia del Cascini nota che quel luogo appellavasi *Xeuri*, perchè ivi era una muraglia della città, bagnata dal mare, e la scoperta del porto su di quella, valendo *xeuri* il *muro della scoperta*.

indulgenza a tutti coloro che con limosine avesser concorso alla riedificazione di quella chiesa, che minacciava rovina, è detta antichissima e crollante per la sua rimota vetustà [1]. Dei musaici, la di cui memoria vale a richiamarci il tempo dei normanni, quando tenne quest'arte il più vasto campo, non rimane ai dì nostri alcun vestigio, ma sino ai tempi del Mongitore esisteva ancor sopra la porta d'ingresso nell'interno in una nicchia un musaico rappresentante san

[1] Crediamo qui opportuno pubblicar questa carta, ch'esiste nei registri del senato di Palermo (an. 1545, pag. 250), la qual dimostra il concetto di rimota antichità in cui quella chiesa era allora tenuta, donde è facil congettura che non sia posteriore ai normanni e che pur da essi sia stata di musaici adorna; al che giova il saperla dedicata a san Giorgio il prode cavaliere, a cui i normanni eran sommamente devoti. Ecco pertanto la supplica del senato di Palermo per la riedificazione:

« Beatissime Pater, post beatissimorum pedum oscula.

« La frequentata devocioni in questa felici cità ad uno *devoto et antiquissimo* « *templo* sub vocabulo confraternitatis s. Georgii, in ipsa cità fundato, et la rogna « successa in ditto templo *per la diurnitati del tempo*, m'exporgitano anzi « necessitano dovere recorrere a lo solito refugio di Vra Santità, reparatrici et « fundatrici de tutti devoti templi, et per questo, genibus flexis, supplichiamo « la innata benignità et propria clementia di Vra Santità, si digni apriri lo « tesoro de la ecclesia et concedirni uno jubileo di li primi vespiri do lo sa- « bato di la dominica di Passioni, per tutta ditta dominica, aziochè con li ele- « mosini di li mano ajutrici di li fidelissimi xpiani si possa ditto templo riedifi- « care et renovare, per continuarsi in quello la general devotioni di questa fe- « lici cità, del che resultirà lo servitio del summo Iddio et de ditto glorioso « s. Georgi, et Vra Santità farrà signalata gratia a tutta questa fel. cità. Re- « standoli in contro obligazioni, pregano la immenza misericordia del summo « Iddio, conservi Vra Santità con longhi et felicissimi anni, con augumento do « la santa matri Ecc. Romana, secundo per quella si desidera. — Ex urbe fel. « Pan. die IX mensis junii, III Ind. M°D.XLV.

« Humilis. serv. et devoti figlioli
« Lo Pretore et Jurati de la fel. città pan.
« D. Carlo Ventimiglia, preturi.
« Antonino Saccano, jurato.
« Antonino Spatafora, jurato. »

Giovanni il Battista in atto di orare verso Gesù Cristo, che vedevasi in alto nell'angolo sinistro, ed ai piedi del santo in un desco la testa recisa, indicando il martirio. Di una greca iscrizione che ivi ricorreva dà il Mongitore [1] nei suoi MS un frammento mal copiato, donde non può cavarsi costrutto; ma essa giova a dimostrar l'antichità di quel musaico ed a stabilirgli un'epoca contemporanea agli altri che in gran copia decoraron le chiese di Sicilia sotto la normanna dinastia, quando la greca lingua non era ancora in tutto decaduta, ma avvicendavasi colla latina. Ond'è che sebbene alcun vestigio più non esista dello stile e del carattere di quei musaici, possiam conchiudere che fra le chiese già decoratene nei tempi normanni, anche questa accrescer si debbe; e gran vanto da ciò ridonda a quei generosi principi che si grandi monumenti posero della magnanimità loro.

Tacciamo della cattedrale di Palermo, per non destar lo sdegno dei leggitori, rammentando una storia di distruzione e di delitti. Vero è che quel tempio non fu mai tutto decorato di musaici come la cappella palatina o il duomo di Monreale, ma considerevoli opere di questo genere pur l'adornavano [2]. Che ne è infatti dell'immagine musiva di s. Maria della Luce, ricordata dal Mongitore come già esistente nell'abside maggiore, rimossa nel 1510 per dar luogo alla famosa tribuna del Gagini? Che ne è dei preziosi musaici che tutto ricoprivano il pavimento e con somma profusione decoravano i solii del re e dell'arcivescovo? Par che si commovano le ignude pareti e dicano: Son preda dell'ignoranza!

Fogge dei musaici di Sicilia.

Pria di lasciare i musaici siciliani dell'epoca normanna ragionevol sembra che qualche cosa si osservi sui loro speciali caratteri, perchè sebbene da greca scuola tutti provengano, vari furon gli artefici che vi lavorarono. Or l'elemento greco sopra ogni altro campeggia

[1] Mongitore, *Storia delle chiese di compagnie in Palermo*. MS. della biblioteca comunale di Palermo (Qq. E. 8), fol. 183 retro.

[2] Rimane solamente dentro la chiesa una piccola immagine palmare, lavorata sopra tavola a musaico, che rappresenta la mezza figura la Vergine con le braccia erette in atteggiamento di preghiera. Appartien senza dubbio al primo periodo dell'epoca normanna, ed è unico esempio di lavoro a musaico sopra tavola ad uso di quadrello portatile. È stata perfettamente restaurata dal Riolo.

nella maniera delle vestimenta quivi adoperate, che si appella costume dei musaici. Il Redentore ha sempre la tunica inconsutile, ch'è una veste talare, aperta al collo sino alla metà del petto e cinta ai lombi, gialliccia di colore, talvolta d'oro, e sovente rossastra, sopra la qual veste è un manto di color turchino, che scendendo dalle spalle si ravvolge alle braccia ed a tutta la persona. In egual guisa van pur vestiti san Giuseppe, il Battista quando non veste la pelle di camelo, gli apostoli, gli evangelisti, i profeti ed i patriarchi del Testamento antico, sempre differendo nei colori secondo che il tuono del dipinto esiga. Modestissimo egualmente è il vestire della Madre di Dio. I vescovi son ricoperti di un lungo camice talare, detto dai greci σακκος, or bianco or nero di colore per ordinario; i piedi ne son calzati di coturni, e dal collo in giù scende una lunga stola ornata di ricami e segnata di croci, di cui esce soltanto qualche estremità di sotto la gran casula, dai greci φενολιον, sempre di vari colori, che tutto copre il busto, scendendo dal collo alle ginocchia, sovente raccolta all'innanzi sopra le braccia; e compie il vestimento il bianco pallio, ωμοφοριον, sparso di croci nere, pendente sul fianco destro, in parte nascosto dalla casula essendo l'επιγονατιον appeso al cingolo. Sempre quasi i vescovi tengono in mano il libro del vangelo segnato sovente dalla croce; men qualche esempio in contrario, come il san Cataldo nella Cappella palatina, che, invece del libro, ha il bacolo nella sinistra, ed anche differisce pel capo ricoperto di mitra, tutti scoperto avendolo gli altri, per una specie di dalmatica che ha sotto la casula, e per la forma della sua stola, che nell'estremità si allarga. Il vestire poi dei presbiteri è diverso da quello dei vescovi per la mancanza del pallio, perciò consistendo nella casula o φενολιον e nella lunga stola, presso a poco simiglianti a quelle dei vescovi. I diaconi vestono anche un camice ed una lunga sopravveste chiusa ai fianchi e con maniche, qual si è la dalmatica, e dall'omero sinistro vi scende sino alle gambe una stola bianca con croci nere; tengono nella destra un incensiere, il libro del vangelo nella sinistra. Finalmente una lunga veste bianca orlata di ricami e legata ai fianchi ricopre gl'infimi del clero, dei quali talun fa parte dei soggetti espressi nei nostri musaici.

Distinzioni sifatte nel vestire dell'ecclesiastica gerarchia soltanto si

osservano per le figure intere, poichè le mezze figure dei santi, circoscritte entro cerchi, non ne portano alcuna, vestendo per lo più la tunica ed il manto. Molto opportuna sembra quindi la congettura del Buscemi [1], che tali immagini sien lavorate a fantasia, indi battezzate senza alcun riguardo al sembiante ed alla maniera di vestire; perciò vediam dei santi di giovanile aspetto, che dovrebbero averlo maturo ed imponente, ed altri al contrario, che vissero giovani, con bianca barba e rugoso sembiante. Il che esclude ogni idea di tipica imitazione.

Imperiali divise vestono i principi degli angelici splendori. Le divise dei cesari di oriente si dànno agli arcangeli, cioè il camice e la dalmatica, ricchissima di oro e di ornamenti, il bastone imperiale nella sinistra, e nella destra un globo segnato di croce; ovvero in altra guisa il regio paludamento, il torace o la corazza militare, che dagl' imperatori di Roma furono ab antico adoperati e poscia anche invalsero nell'oriente. Gli angeli van vestiti di lunga tunica e di un manto che tutta ne cinge la persona, e tanto essi quanto gli arcangeli han legata in fronte una gemma, emblema dello splendore di loro immortal sapienza. Gabriele, *che tra Dio e le anime migliori è interprete fedel nunzio giocondo*, prende umane divise ed il bastone viatorio quando va a salutar Maria madre del Verbo; il che forse è fatto a dinotare che innanzi ad umana creatura mal potrebbe apparire in tutta la sua gloria uno spirito celeste.

Similmente alla seconda foggia degli arcangeli vestono i santi guerrieri, ma men riccamente, e invece del bastone e del globo tengon la lancia, la spada e lo scudo. Descrivendo i musaici della chiesa dell'Ammiraglio, femmo parola delle vestimenta dei nostri re normanni, e parato in tal guisa è il re Guglielmo nei musaici di Monreale, come Ruggero in santa Maria dell'Ammiraglio. Le sante in abito regio son vestite all' orientale, sebben talune appartengano all'occidente, e del tutto eguali si mostrano negli abiti alle imperatrici bizantine.

Dal che gli è chiaro come in generale il costume dei nostri musaici sia greco; il che principalmente si deve alla educazione dei nostri artefici nella greca scuola ed alla prevalenza dei greci nella prima

[1] Buscemi, *Descrizione della Cappella palatina*. Pal. 1840, cap. XV, pag. 57.

epoca dell'arte sicufo-normanna. Nei musaici del tempo di Guglielmo I nella Cappella palatina ed in quelli di Guglielmo II in Monreale, non che per l'artificio, come sopra fu dimostrato, notevol differenza si scorge per maggior libertà nel comporre, per maggiore svincolamento dai tipi tradizionali, per un certo studio del vero; ed altresi nel costume per un tal quale rilasciamento propendente talvolta alle foggie occidentali, onde vediam non di rado dei santi benedire alla maniera latina anzichè alla greca, tenere in mano la croce latina, esser segnati per lo più di latine indicazioni. Che se generalmente la maniera greca si conserva negli abiti, egli è perchè i nostri assai tardi l'abbandonarono, riguardandola siccome propria dell'arte sacra : ed era veramente la più consentanea a quei soggetti, essendo stati scrupolosi i greci a conservare il primitivo carattere di antichità alla religione.

Non è mestieri di predicar più sull'eccellenza e sul pregio dei musaici; ma ciò solo è da soggiungere, che essi dan ragione alla divina scuola dell'ideale, che il Selvatico non ebbe ritegno ad annunziar *veramente fatale all'arte e da cui trassero origine i maggiori danni che essa ebbe a soffrire :* poichè parvegli per tal causa il barocco ed il convenzionale insieme procedere nell'età sua a ritroso della naturale verità, facendosi il bello ideale consistere nella correzione della natura o nella raccolta delle naturali bellezze disperse; consigliò quindi, doversi ricondurre l'arte allo studio della natura e del vero, ivi ancora scrutando i tipi delle fisonomie dei santi e dei celesti. Ma dove trovar nella natura un tipo di quelle sublimi immagini del Redentore, della Vergine, e dei santi tutti, che tanta ideale bellezza accolgono nei musaici di Cefalù, di Monreale e di Palermo? Come trovar negli umani sembianti una si grande spiritualità di concetto, quando la forma sensibile non era gran fatto studiata e lungo stadio le conveniva percorrere onde raggiunger l'evidenza naturale, da Camulio, Antonello, Crescenzio, Ainemolo, sino al Salerno ed al Novelli? Esiste nell' arte un ideale che si serve delle forme sensibili come strumento dell'ispirazione, e di ciò son purissimi esempi i musaici. Perfezionandosi a poco a poco nell' arte le forme sensibili, l' ideale ne riceve più grande sviluppo per maggior luce ed evidenza, onde ne nasce quel felice accoppiamento dell'idea con la forma, che l'arte attinse in Italia da Rafaello e da Leonardo, e da Ainemolo e da A-

librandi in Sicilia. Indi la natural forma prevale all'ideal concetto, come nel decadimento avvenne, e idoleggiando la forma e semprepiù magnificandola, si cadde nell'esagerazione e nel barocchismo, che da null'altro nasce se non dal soverchio studio della forma e dall'essersi perduta ogni idea di morale bellezza. Errò dunque il Selvatico, apponendo a colpa dell'ideale i vaneggiamenti dei manieristi; perchè quivi anzi d'ideale è smarrito ogni vestigio, altro non vedendosi che l'esagerazione della forma e l'apoteosi del sensibile. Quanta idealità risiede nei musaici e nelle purissime scuole dell'arte sino al cinquecento tutta qui è perduta, non pel decadimento di quelle scuole, ma piuttosto pel vizio di quel magnificar le forme, che poscia invalse. Ond'è che il Rio, incantato quasi dalla bellezza delle celestiali figure del Redentore, della Vergine, dei santi e degli angioli, che è diffusa nei dipinti di Giotto, dell'Orgagna, di Masaccio, dell'Angelico e di tutta la scuola del quattrocento, vedendo mancarla nell'epoca successiva, si dà a maledire le nuove tendenze al *naturalismo*. Conchiudiamo quindi, che i musaici son da tenersi miracoli dell'arte; poichè consistendo le sorti di questa nell'unione del sensibile e dell'intelligibile, come Ozanam [1] felicemente dimostra, son mirabili qnei sublimi risultamenti

[1] Ozanam, *Dante et la Philosophie catholique*, partie IV, § I. Eccone le parole: « L'art devient aussi, pour ceux qui s'y vouent avec foi, un ministère « auguste: leur mission est de rechercher, à travers le chaos de la nature « déchue, les restes dispersés du dessein primordial; de les reproduire ensuite « en de nouveaux ouvrages; de saisir et exprimer l'idée divine du Beau. »

Al § II: « En effet, le sort des arts dépend tout entier du probleme indiqué « ci-dessus (*l'accoppiamento dell'intelligibile col sensibile*). S'ils s'abandonnent « à la poursuite d'un modèle idéal sans existence ici-bas, ils dégénèrent en « procédés mathématiques, en règles superstitieuses, dont l'application ne « produira que des beautés mensongères. S'ils se livrent à l'imitation complète « des objets réels, ils s'égarent dans le désordre de la nature, ils en justifie« ront les difformités par des capricieuses théories, dont le résultat sera la « réhabilitation de la laideur. Il faut qu'ils sachent reconnaître les types éter« nels du beau parmi la multitude vivante des créatures, et recomposer d'après « ses empreintes imparfaites les caractères du sceau divin: il faut qu'ils fassent « luire l'esprit sous les voiles de la matière, et la pensée descendre rayonnante « au milieu du tableau. »

Tal quistione però è svolta ampiamente dal Gioberti, *Del Bello*. cap. VI.

dell'ideale a fronte di una forma imperfetta e fanciulla. Ivi non è correzione di natura, nè raccolta di naturali bellezze disperse, ma una forza soprannaturale e divina, che costringe dietro a sè la forma sensibile e la predomina; ivi non è studio di forma, ma inspirazione di pensiero.

Pietre e smalti.

Resta a dir dei materiali adoperati nei musaici di Sicilia, per dare ancora talun'altra nozione sulla pratica dei lavori, mostrar quali dei materiali sembrino indigeni e quali esteri, e dir qualche motto di alcun'arte industriale ausiliaria all'arte dei musaici, come quella sarebbe degli smalti. Noi parleremo prima delle pietre colorate naturali e poi delle artificiali. Fra le pietre dure più comuni nei musaici siciliani sono il porfido, il serpentino ed il granito. Il porfido, pur detto granito rosso pel suo cupo colore porporino, schizzato di copiose punte rossiccie più chiare, forma parte delle rocce di prima formazione, e si crede che provenga dall'oriente e dall'Egitto, ma secondo altri dalla Spagna, dalla Corsica e dalla Borgogna. Gli scrittori siciliani però sostengono che molti luoghi ne vantin delle cave in Sicilia. Amato, in un suo opuscolo [1], rapporta un antico indice dove si enumerano vari minerali dell'isola, frai quali il porfido, e dice che i porfidi dei reali sepolcri del duomo di Palermo furon cavati dalle contrade di Troina. Fazello [2] parla di cave di porfido in Collesano, Giuliana e Fiumedinisi; Inveges [3] di quelle di Caccamo; e Masbel [4] generalmente asserisce, trovarsene fra le terre più confini all'Africa. Ma il conte Brocchi [5] nelle sue osservazioni geognostiche praticate in Sicilia nel 1822 rilevò soltanto l'esistenza delle rocce primitive nella parte dell'isola confinante colla Calabria, verso il Poloro; rinvenne i graniti e lo schisto micaceo, ma non mai il porfido, nè in Sicilia, nè in alcuna parte

[1] Amato, *La Conca d'oro in tripudio per l'anno ventesimo del cattolico re delle Spagne e gran re di Sicilia Filippo V.* Palermo 1703, pag. 300.

[2] Fazellus, *De rebus siculis*, dec. I, lib. I, Pan. 1560, pag. 20.

[3] Inveges, *Cartagine siciliana, ossia storia di Caccamo*, lib. III. cap. I.

[4] Masbel, *Descrizione e relazione del governo di stato e guerra del regno di Sicilia.*

[5] Brocchi, *Osservazioni sulle rocce calcaree e vulcaniche e sulle diverse loro formazioni in Sicilia;* inserite nella Biblioteca italiana di Milano, 1821 e 1822.

della Calabria. Egli tuttavia non ricorda e forse non gli furon note le osservazioni geognostiche fatte molto prima di lui in quest'isola dal Breyslack; il quale accerta di avere rinvenuto i melafili, cioè il porfido nero, nelle terre di Contessa e di Cattolica ed a capo Pachino. Comunque ciò sia, non v'ha certezza dell'esistenza di sì grandi cave da aver potuto apprestare tal copia ingente di porfido quanta ve n'ha nelle chiese normanno-sicule; e non è difficil cosa che gli scrittori che han sostenuto in Sicilia l'esistenza del porfido non l'abbian confuso con quella sorta di pietra che abbonda in Collesano, nella contrada di Castellaccio presso Palermo, ed altrove, simigliante nel colore al porfido, come di un pavonazzetto schizzato di bianco, ma ben diversa nella composizione, non altro essendo che calce carbonata porfirica, mentre il vero porfido è un composto di silicati, e questo è durissimo e quella quasi friabile.

Il serpentino, οφιτη dai greci, così è appellato dal suo colore simile a quello del serpente, verde essendo e sparso di macchie biancastre che pur dànno alcun poco nel verde. È la più dura, la più rara e la più bella delle pietre impiegate nei fregi a tassello, inalterabile per qualunque volger di tempo, mentre anche il porfido a lungo andare si è trovato corroso come da ruggine: provien dalla Grecia e dall'Africa, quindi appare nei monumenti greci e dell'Egitto. Del granito, ch'è pure una pietra di formazione primitiva, è sicura in Sicilia l'esistenza, e nel milazzese ve ne sono varietà bellissime, laonde il Di Martino architetto, in eseguire il taglio della strada rotabile per Messina, ne rinvenne ad Oliveri dei grandi massi di grana durissima e di color bianco punteggiato di nero, dei quali si conservan delle lastre nel palazzo Forcella in Palermo. Notammo già come madama Power abbia scoperto nel podere Accorinti in Pargalia, terra della Calabria ulteriore, presso Tropea, a circa cinquanta miglia da Messina, una cava antica di granito, dove giace fra altre di minor mole una intera e regolare colonna di trentasei palmi di lunghezza e quattro di diametro (met. 9,288, e met. 1,032 circa), della identica condizione che il granito delle colonne del duomo di Messina, che già reputavasi granito egizio; quindi è assai probabile che siano state queste di là cavate per l'antico tempio di Nettuno sulla riva del Peloro, donde poi furon tolte dai normanni pel duomo

della città, giusta il concorde parere degli scrittori. Dunque gli antichi servivansi dei marmi indigeni quando loro ne occorrevano, e difficil non è che nell'epoca normanna abbiasi praticato altrettanto, sebbene allora gli antichi edifici avessero apprestato elementi all'uopo in gran copia. Di marmi bianchi e precisamente del cipollino per le lastre dei pavimenti e pel basso delle pareti provvedeva già l'oriente, e in tanta copia cavossi di questo marmo, da esserne ai di nostri esaurite le cave. Le colonne di bianco marmo che decoran le chiese di quel tempo, tolte da edifici pagani o musulmani, e quindi spesso di vario diametro, son di un marmo che veniva d'oriente, appellato *grechetto* dagli scarpellini. E forse dalla Numidia, una delle africane province con cui i nostri musulmani eran collegati di commerciali corrispondenze, venne si immensa quantità di porfido che fu adoperata in prima nelle moschee e nei palazzi dei nobili saraceni, e dopo il crollo dello islamico dominio e la distruzione totale di quelle fabbriche stupende operata nel furor della conquista da Ruggero il conte, divenne preziosa oltremodo ed opportuna a decorar le magnifiche chiese cristiane di recente erette. Di grande uso infine è nei musaici una pietra tenera, di una materia calcarea di molecole assai spesse ma poco aderenti, detta *lattimusa*, comunissima in Sicilia, nelle contrade particolarmente di Calatafimi, Bivona, Giuliana, Bisacquino, Villanuova, Palazzadriano ed Ogliastro. Ve n'ha di color bianco purissimo, di color carmisino, e di bel giallo; la prima si adopera a listelli nei fregi che cingon le lastre dei marmi nelle pareti, l'altra è necessaria per le teste delle figure e pel nudo, e si riduce in frammenti di qualunque forma e taglio, la gialla finalmente ha luogo nei pavimenti e nei fregi ove non entran listelli. A queste si limitan le pietre nei musaici adoperate; onde non sarebbe qui a proposito di parlar di altre pietre dure assai pregevoli e di marmi colorati che la Sicilia ci offre, e che in tempi posteriori, specialmente nel decimosettimo secolo, furono in gran voga per le decorazioni delle chiese. Passiam dunque a dir degli smalti.

L'uso degli smalti ossia dei vetri opachi colorati, che si adoperano tanto copiosamente nei musaici, per supplir nelle gradazioni di tinte ai colori di che mancan le pietre naturali, ed altresì pei fondi d'oro e di argento, fu noto sin da rimota epoca; e la perfezione dei mu-

saici siciliani nel quarto secolo dell' era volgare, la qual persino a Roma destò maraviglia e desiderio di raggiungerla, provenne forse dalla miglior condizione degli smalti all'uopo adoperati. Ma quando crollaron le arti in occidente, gli orientali quasi soli mantennero la perizia di lavorarli, ed essendo gli smalti il precipuo elemento del musaico, fu tenuta quest'arte come retaggio esclusivo dei bizantini [1]. Indi i musulmani appresero tal pratica per gli arabeschi a musaico; ma sebbene in Sicilia questi forse l' avessero prima adoperato, non se ne estese l'uso nell'arte cristiana avanti dei normanni e dell'influenza straniera. Contuttociò pare impossibile che un elemento così necessario all'arte dovevasi attender dall' oriente, e che nell' isola non se ne fossero stabilite delle fabbriche. O che quelle probabilmente tenute dai musulmani siano state all' uopo ampliate e migliorate, ovvero che i greci qui venuti ne abbiano stabilito, le quali con più di ragione rimasero quando l'arte si emancipò da essi, egli è certo che nei musaici siciliani del duodecimo secolo l' arte degli smalti vedesi aver raggiunto il perfetto : poichè, sebben colorivasi nei semplici colori primitivi con due o tre gradazioni di tinte, pur la bellezza dei colori, la compattezza delle paste, e la chiarezza purissima dell'oro e dell' argento son tali da sorprendere ai dì nostri senza che con ugual perfezione imitar si possano [2]. Che qualche fabbrica di smalti sia

[1] Hope, *Storia dell'architettura*, Milano, 1840, pag. 111.

[2] In Sicilia non si è più attinta la perfezione nell'eseguire gli smalti pei restauri dei musaici. Già ai tempi del re Carlo III Borbone per le riparazioni ai guasti della Cappella palatina di Palermo gli smalti si fecero venire da Roma, ma riuscirono inferiori di gran lunga agli antichi ; ed allorquando nel principio di questo secolo fu ordinata da re Ferdinando I una general restaurazione, Santi Cardini aretino, direttore allora dell' opera dei musaici della real Cappella, essendo per le politiche vicende impedito con l'estero il commercio, diresse egli medesimo in Palermo la pratica degli smalti nella fabbrica di vetri di Federico Napoli; e si arrivò ad eseguirne con qualche perfezione tanto per la materia vetrificata, che per la varietà delle tinte, preparandoli in forma di piastre semicircolari del diametro da cinque a sei pollici. Alcun tempo appresso Angelo Gallo, proprietario anch'egli di una fabbrica di vetri, tentò in Palermo la pratica degli smalti; ma vi riuscì poco, e la materia vetrificata era sovente poco compatta e porosa, sovente adusta per troppa cottura; oltre di che, non

stata in Sicilia costituita, oltre che il buon senso c'induce a crederlo, ne abbiam sentore da un'ordinanza del 1471 di Giovanni Carbone promaestro notaio, in nome del vicerè, pel pagamento di onze quaranta a Federico Vitale ciantro della Cappella palatina in Palermo, *pirchi la opera di la Musia, chi si fa in la ditta cappella, è stata data a mastru Duminicu Cangemi marmuraru per unzi sissanta, lu quali dimanda essiri supplutu di la ditta summa* [1]. Or la condizione di *marmoraro* del maestro Cangemi dà a vedere come egli, oltre alla restaurazione dei musaici, pur doveva intendere a preparare i marmi, le pietre dure, gli smalti e tutti i materiali all' uopo necessari: nè v'ha alcuna carta nell'archivio della chiesa, nè altrove, che dinoti pagamento di smalti venuti dall'estero; epperò fra le obbligazioni del Cangemi quella ancor vi sarà stata, di dovere egli far lavorare gli smalti; donde facilmente si conchiude, che se quest'arte era praticata in Sicilia nel quattrocento, vi era stata già sin dai normanni stabilita, quando maggior necessità se n'ebbe che in seguito, e che sin d'allora se ne trasmise mano mano la pratica nei tempi posteriori, quando certamente non avrebbe potuto essere più in esercizio, limitata com'era ai ristauri, se prima non vi fosse stata nelle epoche di operosità somma.

In tre specie furon distinti i musaici, in rapporto alle pietre adoperatevi, al diverso lavoro, ed alla differente destinazione. L'*opus tessellatum* era in uso pei pavimenti; un grossolano musaico di piccoli dadi, or di pietra biancastra, or di pietra azzurra, che adoperavasi negli edifici privati e di cui non più rimane fra noi alcun — Tre pratiche di musaici.

appianata essendo egualmente col cilindro, non riceveva una compressione uniforme, quindi essendo disuguale nella grossezza, difficilmente potea ridursi a pietruzze di piccola quadratura, riuscendo invece di forma irregolare. I colori poi non avevan che poche gradazioni, e spesso le tinte eran confuse; gli smalti d'oro non riuscivan punto, e del tutto ignoravansi gli smalti d'argento. Ma l'arte degli smalti fu con miglior successo esercitata nel 1817 da Sebastiano Zerbo in Monreale, per la restaurazione di quel duomo dopo l'incendio; ed i risultati ne riuscirono non men pregevoli per la materia che pei colori. Ma venuta meno oggidì questa pratica per mancanza di chi più l'intraprenda, gli smalti pei restauri si richiamano nuovamente da Roma; però gran distanza ricorre fra questi e gli antichi.

[1] *Tabularium R. ac I. Cappellae divi Petri.* Pan. 1835, cod. CXIV, pag. 201.

vestigio, non più essendovi alcun avanzo di privati edifici di quell'epoca: ma assai più prezioso e finito era questo genere nelle chiese e nei palazzi dei grandi, dove lo sfoggio dei porfidi, dei marmi e delle pietre dure, la bellezza dei disegni e la finitezza dell'esecuzione diedero opere di tal fatta perfettissime, come sono i pavimenti di quasi tutte le chiese normanno-sicule e quello della stanza a musaico nella reggia di Palermo. L'*opus sectile*, pei delicati fregi e per le fasce che fan cornice alle grandi lastre di bianco marmo di cui son le pareti incrostate, risulta pur di pietre e di marmi a colore, segati in laminette sottili e adattati con vario disegno su fondi di colori diversi. Finalmente l'*opus vermiculatum*, mentovato già da Plinio [1], è il musaico più elaborato e perfetto, quello cioè delle figure, il quale ebbe tal nome dalle pietre e dagli smalti sminuzzati e tagliati sottilmente a guisa di vermicciuoli; sebbene il loro taglio era sempre variatissimo, ora in quadrati ed ora in poligoni di ogni ragione, secondo lo richiedesse il disegno della figura che lavoravasi [2]. E basti sin qui del musaico, che noi abbiam voluto preferire ad ogni altro genere di pittura, perchè nell'epoca di cui trattiamo occupò più estesamente il campo dell'arte, perchè della sua antichità la Sicilia ha prove non dubbie sin dal quarto secolo del cristianesimo, e perchè l'arte religiosa progredì tanto sua mercè fra noi, mentre altrove giaceva in rude infanzia.

Degli affreschi. Or bisogna dar luogo ad un altro genere pregiatissimo di pittura che ebbe qui incremento in quell'epoca, cioè l'affresco; il quale, come sa ognuno, è il modo di dipingere sopra un intonaco ancor fresco di calce e di sabbia mescolate insieme. Di tutte le maniere di dipingere è questa la più antica. A fresco sembran dipinte infatti alcune figure colossali che si scorgono nei templi vetusti di Egitto, in mura di ottanta piedi di altezza. Le pareti del tempio dei Dioscuri in Atene furon così dipinte da Poliguoto e da Diognete, nel tempo della guerra del Peloponneso; ed osserva Pausania, che queste pitture rimanevano

[1] *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis.* PLINIUS, lib. XXXV, cap. I. L'Iliade fu tutta in tal guisa rappresentata, secondo ATENEO, *Deipnosoph.* lib. V, cap. VIII.

[2] NARBONE, *Storia letteraria della Sicilia,* vol. VIII, cap. V, pag. 289.

sino al suo tempo, cioè seicento anni circa dopo Polignoto. Pur di affreschi nelle romane antichità sopravvanzan frammenti. Ma con tante cognizioni degli antichi perduta anche questa, il primo ad espressamente adoperarla degl'italiani, dipingendo in san Francesco di Ascesi, fu Giunta da Pisa. Indi Rafaello e Michelangelo questo genere di pittura preferirono ad ogni altro, e narrasi, che quando si volle far decorare di dipinti la Cappella Sistina in Roma, fra Sebastiano veneto pittore abbia consigliato il pontefice ad obbligar Michelangelo a dipingervi ad olio, e le mura vennero preparate a tal uopo; ma il Buonarroti al suo arrivo fe' distrugger questo apparecchio, motteggiando aspramente: la pittura ad olio non esser buona che per le donne o le persone lente che si vantano di destrezza come fra Sebastiano. È questo il modo più maestrevole e bello di dipingere, dice Giorgio Vasari [1], perchè consiste nel fare in un giorno solo quello che negli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavoro: molti dei nostri artefici, egli segue, vagliono assai negli altri lavori, cioè ad olio o a tempera, ed in questo poi non riescono, per essere egli veramente il più virile, più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi, e quello che col tempo acquista di bellezza e di unione più degli altri infinitamente. E come non avrebber fulminato nel vitupero Michelangelo e Vasari quell'esanime schiera degli pseudoartisti odierni, che, impotente a reggere alla vastità dell'arte, supplisce agli affreschi incollando nelle pareti mussoline Dio sa come dipinte? Che se a questa terra in ogni tempo non mancassero artisti di alto ingegno e di profondo sapere, avremmo a temerne la ruina dell'arte.

Le prime vestigia di affreschi dei bassi tempi in Sicilia rimangono nelle catacombe di Siracusa, in quelle caverne interminate, che furon cavate ad uso di sepoltura sin dall'epoca greca antica, nel cristianesimo divennero i luoghi più augusti dove si ascondevan talvolta i fedeli e si seppelivano i martiri, e da ciò si appellaron *confessioni*, cioè testimonianze della fedeltà dei figli del vangelo. Vastissime e molte- *Affreschi nelle catacombe di Siracusa*

[1] VASARI, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Milano 1807. vol. I, nell'introduzione, cap. XIX. pag. 317 e 318.

plici son queste di Siracusa, e da un lungo e diritto sentiero si diraman dall' uno e dall' altro lato, con buchi nel tetto per prender luce, mille altre vie che si corrispondono, s'incrociano, si estendono in tante guise, che forman quasi inestricabili labirinti; tutte cavate nel tufo ed anguste, con tre ordini di nicchie orizzontali e concamerazioni piene pur di sepolcri incavati nella pietra, da far meritare a quel luogo imponente e sublime il titolo di necropoli o di città dei morti.

Gran numero vi ha di tombe cristiane, che furon forse adoperate sotto il basso impero e sotto il governo bizantino, quando pur serviron di dimora ai fedeli nelle persecuzioni e negli scismi, e poscia di nascondiglio e di sepoltura sotto il giogo dei musulmani; poichè ben si scorge che per molti tempi ad uso semplicemente di cimiteri siano state adoprate quelle cripte, perchè non v' ha luogo dove non siano incavati degli avelli, i quali nel terzo ordine son sempre più piccoli pei fanciulli; laonde è da conchiudere, che quei luoghi, che servivano generalmente di sepoltura, forse venivan popolati dai fedeli infierendo le persecuzioni, avendosi l' agio per la loro estensione di seppelire i cadaveri nei luoghi più reconditi, donde gran detrimento non ne potessero i viventi soffrire. In quelle innumerevoli nicchie la pittura religiosa si svolge con ispecialità nei simboli, dei quali il più comune, che si vede ovunque miniato, è il monogramma $\frac{P}{X}$, il qual si vuole già in uso presso i gentili, dicendosi impresso in una medaglia di Tolomeo re di Egitto accennata dal Burchardo [1] e nelle monete di Diocleziano dal Bosio [2]; ma è certo che prima di Costantino apparve nelle catacombe, in quelle precisamente di san Calisto in Roma, e poscia da Costantino fu reso comune, per attestato di Eusebio [3], ed

[1] Burchardi Monckeny, *Epistola ad Joannem Ciampini de Monogrammate* $\frac{P}{X}$. Lipsiae, 1696. Boldetti, *Osservazioni sopra gli antichi cimiteri di Roma.* Ivi, 1720, lib. II, cap. III, pag. 335.

[2] Bosio, *Roma sotterranea*. Roma, 1632, lib. IV, cap. XXXI, pag. 629.

[3] Eusebius, *Vita Constantini*, lib. I, cap. XXV. San Paolino coi seguenti versi spiega il significato del nome di Cristo, ΧΡΙΣΤΟΣ, indicato da quel monogramma (*Nat. II s. Felicis*, apud Muratori, *Anecdot.*, pag. 42):

Nunc eadem crux dissimili compacta paratu

esposto alla pubblica venerazione, significando in queste sigle il nome di Cristo I. XP. Nè uno o due ve n'ha in taluni di quegli avelli, ma molti ve ne sono, al di fuori e al di dentro, dipinti col minio sopra la calce all' uopo preparata ; nè è a dubitare che a fresco sian dipinti, perchè durano evidentissimi, mentre che se lo fossero sull' asciutto, immantinente si sbiadirebbero al passarvi sopra il dito. Non di rado nelle due estremità superiori nell'esterno di quei *loculi* si vedon dipinti dei pavoni, che, oltre all' idea di apoteosi, proveniente dagli usi del paganesimo, siccome notammo parlando dei simboli, valgono a significare in senso cristiano l' abbiezione della gloria temporale, perchè il pavone, ch'è di apparenze nobilissime, è meschino e turpe nei piedi. Vedonsi pure espresse delle colombe, che sono emblema di semplicità e d' innocenza, proprietà dei veri figli del cristianesimo : anzi considerando Origene [1] la vigilanza delle colombe, per cui stando alla riva dei laghi o dei fiumi si accorgon tosto nell' acqua dell' ombra dell' uccello nemico e fuggono, sembra più adatto e più speciale il simbolo ai tempi delle persecuzioni, per dinotar la vigilanza dei fedeli contro gli avversari. I tralci verdeggianti di vite, che pur si vedon dipinti nelle catacombe siracusane, posson dinotare il Cristo, che disse di sè medesimo : *Io son la vite*, e secondo san Girolamo [2] lo stato dell' anima, che piantata da Dio nel buon terreno ora dà uve ed or labrusche. I verdi rami, i fiori, i festoni sono emblemi che provengono dal paganesimo, adoperati ancor nelle catacombe in omaggio ai fedeli defunti, come simbolo di perenne primavera e di spiritual rinnovamento. Nel tetto di alcuna delle nicchie

Eloquitur Dominum tamquam monogrammate Christum.
Nam nota qua bis quinque notat numerante latino
Calculus haec graecis Chi *scribitur, et medium* Rho
Cujus apex et signa tenet, quod rursus ad ipsam
Curvatam virgam facit O, *velut orbe peracto.*
Nam rigor obstipus facit S, *quod in Ellade* Jota *est.*
Tau *idem stylus ipse brevi retro a cacumine dustus,*
Efficit......

[1] Origenes, *In Levit.* cap. IV, hom. III.
[2] S. Hieronymus, *In Isaiam,* V.

è una croce pinta in nero, ma senza il crocifisso, perchè non fu giammai in uso nell'antica chiesa il dipingervelo, per non eccitar la stoltezza dei persecutori. Ma nella parete laterale di uno di quei sepolcri vedesi espressa una donna vestita a bruno, colle braccia aperte, e con un cadavere ignudo in grembo; il qual dipinto par che esprima la Vergine ed il Cristo morto; ed un tal soggetto, che non mai si è incontrato nelle famose catacombe di Roma, par che si debba riferire all'ultima epoca in cui quelle cripte furon frequentate, forse durante il dominio musulmano o anche dopo, perchè niun esempio vi ha anteriore in Sicilia ai musaici di Monreale, dove pur si scorga Maria in atto di venerare il suo divin figlio estinto: noto a ciò essendo siccome sin dopo il concilio efesino siansi rese comuni le immagini di Maria con in grembo il Redentore. La novità del dipinto in riguardo a quell'epoca ha fatto lambiccar la mente su di altre significazioni, ma quella sola si è trovato più congruente e spontanea, la quale a buon dritto è da attribuire all'epoca più prossima dell'arte delle catacombe, quando non più avendo a temersi dai pagani e dai gentili, moltiplicavansi i soggetti nella pittura religiosa e cedevano i simboli. Molte figure muliebri pur vedonsi colà espresse con veste lunga e capo scoperto. in atteggiamento di preghiera, con le braccia aperte; e di queste ve n'ha in tutte le cripte, perchè tale uso di pregare fu comune nell'antica chiesa, anzi provenne dagli ebrei, e riman tuttavia nella messa latina e più ancor nella greca. Immagini inoltre di fanciulli vestiti del colobio, cioè di una tunica di corte maniche, mentovata già da Marziale e da Servio, che pure apparisce nelle pitture di Ercolano e che nel cristianesimo fu ancora in uso; anzi i martiri, per ordine di Eutichiano papa, nel terzo secolo sepellivansi nelle catacombe o nei cimiteri col colobio rosso. La palma, che simboleggiava nel gentilesimo i trionfi temporali e le glorie terrene, vedesi qui convertita ad esprimer le vittorie del cristianesimo al cospetto di forze formidabili congiurate ad attraversargli ogni sentiero, le vittorie dei martiri che spreggiavano ogni minaccia, sostenevano impavidi ogni strazio, fiaccavan l'ardire dei tiranni, le vittorie dei santi e di tutti i fedeli, che trionfavan del mondo e di lor medesimi, non curando gli splendori di una vita momentanea, debellando le umane tendenze, prescegliendo una vita travagliata ed

oscura, sol confortata dalle belle speranze che promette la fede. In quelle immense catacombe rinveniva il Capodieci gran copia di oggetti non men comuni ai sepolcri dei gentili che dei cristiani, mesonfalidi, ossia fiale di vetro, piattini di cibi funerali, lampadi di ogni maniera, limpuli, obbe, prefericoli, bocali, vasi unguentari, patere, manubri, gutti, anfore, dolii, ampolle, diote, olle olearie idrie ad olla, orciuoli, pelvi, timateri manubriati, crateri, vaselli di acqua lustrale, lacrimatoi, molti dei quali oggetti si conservano nel piccolo ma prezioso museo di Siracusa. Molte iscrizioni greche cristiane si trovano però dovunque, fra le quali è ben curiosa la seguente, rinvenuta nelle catacombe sotto la chiesa di santa Lucia, e rapportata dal Muratori, dal Torremuzza, e dal Capodieci [1]:

ΗΜΕΡΑ . ΚΥΡΙΑΚΗ . ΔΕCΜΕΤΘΕΥΣΑ . ΑΑΥΤΟΙΣ
ΚΑΜΑΤΟΙC . ΕΠΙ . ΚΟΙΤΗC . ΗC . ΚΑΙ . ΤΟΥΝΟΜΑ
ΚΙΡΙΑΚΗ . ΗΜΕΡΑ . ΚΥΡΙΑΚΗ . ΠΑΝΤΟC
ΒΙΟΥ . ΛΥCΙΝ . ΕCΧΕ . ΤΗΝ . ΗΤΗCΕ
ΠΡΟΠΡΩΤΗC . ΚΑΛΑΝΔΩΝ . ΜΑΙΩΝ.

Die dominica, ligata doloribus incurabilibus in lecto, mulier nomine Dominica die dominica totius vitae solutionem consequuta est, quam petierat, pridie Kalendas Majas.

Dalle catacombe di san Giovanni scegliam le seguenti, pur cristiane:

✠ ΕΝΘΑΔΕ ΤΑΚΙΤΕ	*Hic jacet*
Η ΤΗC ΜΑΚΑΡΙΑC ΜΝ	*beatae memoriae*
ΗΜΗC ΕΥΛΙΒΑ ΜΝΗCΕ	*Eulira.*
ΤΗC ΟΙ ω ΘΕ ΕΙC : : :	*Memento ejus, o Deus, in:::*

[1] Muratori, *Novum Thesaurum veterum Inscriptionum*, vol. IV, class. XXV, num. 6. Castelli, *Inscriptiones Siciliae*, class. XVII, pag. 265, num. XXIX. Capodieci. *Antichi monumenti di Siracusa illustrati*. Siracusa, 1813, vol. I, cap. 65, pag. 269.

Α ☧ Ω	Α ☧ Ω
ΜΑΚΑΡΙ	*Beate*
ΕΝ . ΘΕΩ	*in Deo*
ΖΗϹΗϹ	*vivas.*

—— ——

☧ ΟΙΜΗϹΙϹ	*Dormitio*
ΘΕΟΔΟΤΟΙ	*Theodoti.*

Talune altre iscrizioni trovate nelle catacombe di Siracusa sembrano appartenere ad un' epoca di transizione dal greco idioma al latino, ma pur nei bassi tempi, perchè taluna appartiene evidentemente al cristianesimo. Tali sono, recate già dal Torremuzza e dal Capodieci, con parole latine ma in greche lettere e con greci dittonghi; come ad esempio : ΒΕΙΚΤΟΡΙΑ, *Victoria,* nelle catacombe di san Giovanni, o l'altra pur trovata in Siracusa e segnata di monogramma : ΚΟΔ ΒΟΥΛ ☧ΟΙϹ, *Quod vult Deus*, dove con una semplice trasposizione di lettera rendendo ΒΟΛΥ, si viene ad aver *boli*, come nel primitivo volgare. Molte iscrizioni sono di epoca greca pagana, col Σ lunato C :

Θ . Κ.	*D. M.*
ΑΦΡΟΔΙϹΙΑϹ	*Aphrodisio*
ΔΙΟΝΥϹΙΟΥ	*Dionysii*
ΚΑΙ ΦΙΛΙϹΤ : : :	*et Philist* . . . .
ΜΗΤΗΡ : : :	*Mater* . . . .
ΖΗϹΙϹ : : : : : :	*Vixit* . . . .

—— ——

Θ . Κ.	*D. M.*
ΕΝΤΑΔΕ ΚΕΙΤΑΕ	*Hic jacet*
ΕΥΝΟΕ ΔΟΥΛΗΝ	*Eunoe ancilla*
ΚΩΡΗΝΝΙΔΟϹ.	*Corinnidis.*

—— ——

Θ . Κ.	*D. M.*
ΝΕΘΑΡΙ . ΤΕΚΝΙΟΝ	*Nethare filiole*
ΧΑΙΡΕ . ΘΑΝΕΙΝ	*salve : mori*
ΠΕΠΡΩΤΑΙ	*statutum est.*

Finalmente non mancan latine iscrizioni di sepolcri, ed una incisa in marmo dalla cripta di san Marziano fu trasferita nel museo della città, dove rimane ancora:

MEMORIA DOMINI MACEDONIS
LEGE ET RECEDE; AMICI NOLITE TRISTARI
QUIA OMNES SUMUS MORITURI.

Altre latine io ne vidi scritte nelle pareti sopra le nicchie percorrendo le catacombe di san Giovanni, ed un'altra pur latina, mista però di alcune greche lettere, fu trovata in un avanzo di antico cimitero nella strada che conduce al convento dei cappuccini di Siracusa. In ciò è da avvertire come ogni epoca abbia di sè lasciato in quelle necropoli un'orma stabile e distinta; il che pur si avverte nelle pitture, scorgendosi in più luoghi due o tre intonacature di calce scrostate e diversamente dipinte; onde sperimentava io medesimo, che scrostando il primo intonaco, un'altra figura appariva nel secondo, e pur sotto rinveniva dipinto un terzo intonaco; il che accerta un lungo correr di tempi diversi ed un lento lavoro di secoli.

Ben è vero che contigue alle catacombe, prevalendo già il cristianesimo, si facevan delle cappelle e degli oratori; perchè ivi, infierendo le persecuzioni, convenivano i fedeli ad esercitar la loro pietà, ivi ricevevano i sacramenti, ivi celebravano il sacrificio, ivi ascoltavano le esortazioni dei sacerdoti, laonde quei luoghi furon già appellati concili dei martiri (*concilia martyrum*), ossia di coloro che in mezzo a tanti pericoli ed a tante sciagure rendevan perenne testimonianza di loro fedeltà alla dottrina proclamata dal Cristo, convocandosi in un sol pensiero e in una fede sola [1]. Quando però nel medio evo cominciò il cristianesimo ad estender le sue vittorie, posando in calma la chiesa, molti devoti oratori furono in quelle sacre

[1] Baronio, *In notis ad romanum martyrologium; die XXIII junii.* — Stima quest'autore, che non solo dall'esservi sepolti i corpi dei fedeli si siano appellate *concilii dei martiri* le catacombe, ma bensì perchè i fedeli vi convenivano ad esercitare i sacri misteri. In simil maniera sant'Ambrogio (*contra Symmachum*) appella *concilio di verginità* un collegio di vergini.

necropoli con maggior diligenza che pria costituiti; restaurati ed ampliati quelli che già esistevano. Abbiam pertanto da Anastasio bibliotecario, avere ordinato molte sacre fabbriche nei cimiteri il pontefice san Fabiano : similmente Giovanni e Gregorio III pontefici ampliarono e restaurarono le catacombe dei santi martiri in Roma, ed ordinarono ivi oblazioni e luminarie nelle domeniche e nelle vigilie; onde si legge nella vita di papa Niccola I, aver egli ricostruito e decorato mirabilmente il cimitero di san Marco in Roma, fra la via Appia e l'Ardeatina, ed ivi rimesso il divin culto, già da gran tempo mancatovi. Soggiunge poi il Bosio [1], che sin dal tempo di Costantino, con calda pietà verso quei luoghi tanto venerandi vi si cominciarono a fabbricar chiese, donde era ingresso alle necropoli; e tuttavia ne rimangono alcune, e di altre, sebben di poche, avanzane qualche vestigio. Or all'epoca di Costantino in Roma, in rapporto al risorgimento del cristianesimo, corrisponde in Sicilia l'epoca del re Ruggero e di tutti i normanni, stante che le persecuzioni sofferte in Roma dai fedeli sotto il paganesimo si rinnovarono qui durante il lungo dominio musulmano.

Contigua alle catacombe di san Giovanni è in Siracusa la cappella di san Marziano [2], la qual sebbene nella pianta, a croce greca perfetta, dimostri un'origine bizantina, in tutta la sua decorazione e in tutte le specialità accenna un'epoca assai più recente, in cui il rito e le costumanze latine già prevalevano. Quest'epoca non potrebb'esser quella del bizantino dominio perchè vi si oppongono i monumenti della cripta stessa, quali sono quattro famosi capitelli di bianco marmo sovrapposti ai pilastri che dal centro costituiscon la forma di greca croce. Quei capitelli rappresentano i simboli dei quattro evangelisti, e noi ritorneremo a parlarne quando ragioneremo dello stato della siciliana scultura nell'epoca che andiamo illustrando. Ma valga qui il notare che d'intorno alla scultura in ciascun di essi

[1] Bosio, *Roma sotterranea*. Roma. 1632.

[2] Fu intitolata questa cappella a san Marziano, perchè una vetusta tradizione convalidata da molti scrittori ricorda che san Marziano sia venuto a predicare in Siracusa il vangelo, e che abbia in quelle necropoli adunato i figli del cristianesimo per esercitar la loro pietà.

leggesi in latino un luogo della storia evangelica di quel vangelista che il simbolo esprime. Così accanto all' angelo che tiene aperto il libro di san Matteo si legge il luogo di quel vangelo che riguarda il Battista, a cui erano intitolate le catacombe: VENIT JOHANNES BAPTISTA PREDICANS IN DESERTO JVDE DICENS: PENITENTIA AGITE ADPROPINQUAVIT REGNUM CELORUM. Così intorno al leone che tiene aperto fra le zanne il vangelo di san Marco: ET EGREDIEBATUR AD ILLUM OMNIS JUDEAE REGIO ET JEROSOLVMITE UNIVERSI ET BAPTIZABANTUR AB ILLO IN JORDANIS FLVMINE, CONFITENTES PECCATA SUA. Accanto al bue alato che sostiene il vangelo di san Luca: MISSVS EST ANGELVS GABRIHEL A DEO IN CIVITATE GALILEAE CVI NOMEN NAZARET AD VIRGINE DESPONSATA VIRO CVI NOMEN ERAT JOSEPH DE DOMO DAVID ET NOMEN VIRGINIS MARIA. Finalmente intorno all'aquila, che sostien cogli artigli il vangelo di san Giovanni, si legge il principio di quel vangelo: IN PRINCIPIO ERAT VERBVM ET VERBVM ERAT APVD DM ET DS ERAT VERBVM; HOC ERAT IN PRINCIPIO APVT DM, OMNIA PER IPSVM FACTA SVNT ET SINE IPSO FACTVM NIHIL QVOD FACTVM EST; IN IPSO VITA EST:::: Or è da avvertire che tai frammenti d'iscrizioni nelle sculture della cripta di san Marziano sono in tali caratteri sculte, identici a quelli delle iscrizioni apposte nei musaici della real Cappella in Palermo, del duomo di Cefalù e di quel di Monreale, anzi l'ortografia vi è come in quelle corrotta e mutila: a ciò ne abbiam voluto qui recare esempio. Come altronde nell'epoca bizantina, o sotto il dominio musulmano, quando null'altro rito che il greco era noto in Sicilia, posson riputarsi apposte, invece delle greche, quelle latine iscrizioni? È questo un impossibile. Dunque non è ad aver dubbio che la restaurazione e la decorazione della cappella di san Marziano in Siracusa all'epoca normanna si riferisca, quando al greco succedette il latino rito. Riprender si potrebbe allora, che all'epoca della fondazione primitiva, in tempi anteriori al bizantino dominio, pur se ne debbano gli ornamenti: ma a ciò rispondono gli affreschi, del quali è tutto adorno il santuario, dove le figure sono pressochè tutte vestite alla greca maniera, sebbene illustrate di latine iscrizioni, le quali nell'ortografia partecipan talvolta di greco. Così le leggende MAT. XCI., GABRIHEL e simili, che colà s'incontrano nelle pitture ed ancor nelle sculture sovraccennate, partecipano di quei modi ibridi che agevolmente dimostrano l'abbandono progressivo

della greca lingua mano mano che la latina veniva ad acquistar prevalenza sulla civiltà novella, la quale per altro non potè essere che la normanna. Ma le figure di quegli affreschi rivelano il carattere in tutto della greca scuola e molto simiglianti appariscono ai musaici delle chiese siculo-normanne. Tutte le pareti del santuario sono scompartite in due ordini di figure isolate, or di angeli e di arcangeli, or di santi vescovi della greca chiesa con un libro nella sinistra e in atto di benedir con la destra, or di sante vergini, or di sacerdoti; e le loro fogge, il vestire, gli atteggiamenti, le mosse corrispondono perfettamente ai musaici di Cefalù, di Monreale e di Palermo. In una cappelletta del santuario particolarmente vedesi in piccole figure l'Eterno in abiti ponteficali, che sostien sulle sue ginocchia il Cristo pendente dalla croce, il qual soggetto rimase poi nell'arte infino al seicento; la Vergine inoltre, col divin bambino fra le braccia, coperta di un velo, e d'identico stile che la Vergine Odigitria nei musaici della real Cappella di Palermo, sebben questa sia intera in piedi e quella della cripta in mezza figura e sedente. Fra le tante immagini a fresco nella parete dietro l'altare del santuario è una santa vergine vestita in abiti imperiali e col capo cinto di ricca benda alla maniera orientale, parendo proprio una copia della santa Radegonda nei musaici della Cappella palatina: un'intera immagine finalmente del Battista, coperte le spalle ed il basso della persona da un manto rosso, ignudo il petto, colla destra in atto di benedire alla foggia dei greci, tenendo colla sinistra uno scritto ove si legge in latino: *Vox clamantis in deserto,* ed accanto al capo, il quale come in tutte le figure è nimbato, ne sta scritto il nome: S. IHS BAPTISTA. Ma a violenta indegnazione mi si muove l'animo in memorar si venerabili monumenti, che ho dovuto appena ammirare a traverso un'imbiancatura di calce, di cui deturpolli un'epoca non so se più perversa o ignorante; contro il quale scempio par che anche il tempo si sia sdegnato, squarciando qua e là quel turpe velo che li ricopre. Ivi a traverso della calce o in mezzo alle scrostature vedi apparir dipinti che non temono il paragone di quelli dell'Ato; figure venerande, che per lo spirito religioso da cui sono avvivate formano il miglior tipo di quell'ideale bellezza che nacque col cristianesimo e col vangelo; sembianti inspirati da tanta celestiale pietà da parer cosa divina. Onde non è a te-

mer di asserire che quegli affreschi provengano da quella scuola del Monte Ato, che tanto campo dicemmo di avere avuto in Sicilia nei musaici dell'epoca normanna. Gli artefici di là venuti ebbero la parte d'invenzione nei musaici, e valorosi essendo nel dipingere a fresco, poichè di maravigliose opere di tal genere decorarono i loro monasteri nel Monte Santo, dirigevano il lavoro dei musaici dipingendone il fresco intonaco, ossia il mastice, dove poi i musaicisti, che nelle più importanti figure eran essi medesimi, che di preziosi musaici ornaron bensì i loro cenobi, adattavan le pietre e gli smalti. Ma ecco nella cappella di san Marziano in Siracusa esercitata quell'arte che maggior campo ebbe in Grecia nelle loro chiese, dipintene a fresco le pareti con tal magistero sublime, da vincer anche, in ragione della facilità maggiore nell'eseguire, i musaici più famosi dell'epoca stessa. Che se gli affreschi del santuario di Siracusa paragoninsi con quelli dei monasteri dell'Ato, qualunque discussione è mestieri che ceda, tanta essendo la simiglianza fra gli uni e gli altri, che non v'ha chi dubitar possa dell'identità della scuola a cui si debbono. Le iscrizioni latine appostevi ben dimostrano altronde che ad un'epoca posteriore alla greca liturgia son da riferirsi quei dipinti; e questa esattamente corrisponde ai primi tempi del normanno dominio, e propriamente sotto il re Ruggero, allorquando, sebbene i greci artefici fosser chiamati a decorar delle loro pitture le chiese latine, come dallo stile, dagli atti e dalle vesti apertamente ne appare, al nuovo rito latino corrispondono le iscrizioni, le quali, essendo apposte dai greci alle loro pitture, sono erronee sovente nell' ortografia, talvolta frammiste alle greche come nei musaici di Cefalù, e quasi talora ibride come nella cripta di san Marziano. Alle quali considerazioni, che ci vien fatto di rilevare dall'indole dei tempi dei quali si fa qui parola, accennammo già corrisponder l' architettura della cripta, che, men della pianta la qual forse rimonta alla greca origine primitiva del santuario, appare in tutto normanna, simile in tal maniera alla chiesa dell'Ammiraglio ed alla cappella di san Cataldo in Palermo, con gli archi ogivali che dai normanni provennero, con colonne di granito e cornici e capitelli di antichi edifici a semplice uso di materiali ammassati fra le muraglie; il che null'altro tempo dinota di distruzione e in un di artistico movimento che quel dei prodi conquista-

tori, quando colle macerie dei templi pagani e delle moschee e dei palazzi musulmani abbattuti si ergevano e si restauravano i templi del Dio vivente. Che se fosse dato per un momento di vedere quanti materiali di antichi edifici comprendano le muraglie delle chiese normanno-sicule, oltre alle colonne ed ai marmi che in gran copia decoranle a vista, grave sarebbe maraviglia, e come lo è frai pilastri del santuario delle catacombe di san Giovanni in Siracusa vedrebbersi ovunque rottami di colonne e capitelli ed altro; del che nel restaurare i musaici dell'abside del duomo di Cefalù si ha avuto recente esempio, poichè smurando appena presso alla finestra centrale si son vedute fra le mura capitelli e cornici. Non è a dubitar dunque, che la cripta di san Marziano sia stata dai normanni riedificata al trionfar della fede, come i pontefici in egual trionfo sin dai tempi di Costantino erigevano divoti santuari presso alle catacombe di Roma; non è a dubitar neanco, che gli affreschi appartengano all'arte dei basiliani, perchè tanto se ne rileva dal carattere e dallo stile in paragone alle pitture dell'Ato.

Questo fu il tempo quando, distrutta già e vituperata ovunque l'idolatria ed abbattuto in Sicilia il maomettismo, i semi della vera religione germogliarono frutti gloriosi. Così in ogni genere di arte l'elemento paganico veniva ad esser soppiantato, sostituendosi quel sublime spirito di vita pura e contemplativa, che si sprigiona dai vincoli della carne e della materia e libero spazia pei campi dell'infinito, ergendosi ad una si eccelsa idealità di cui l'archetipo è Dio, inesaurabil sorgente di ogni bellezza. Dall'oscurità delle catacombe, in cui la pittura a fresco tenuto aveva il suo campo, pur essa usciva quest'arte a concorrere alla gloria del cristianesimo, e perseverando nel luminoso sentiero dischiusole dalla fede vincitrice, decorava i più magnifici templi del mondo, onorava le gesta dei martiri e la chiesa di Cristo.

Gli affreschi delle catacombe, che provano l'esistenza di quest'arte in Sicilia sin da rimota antichità, son però di un carattere e di uno stile diversissimi dagli affreschi dell'epoca normanna, quali esistono nella cripta di san Marziano; dove l'arte, la medesima essendo che nei musaici, fatta soltanto mutazione dell'indole e dei mezzi materiali e pratici, accenna un fare assai lontano e diverso dall'anti-

co delle necropoli contigue. In figure tozze e meschine, non mai al di là di due palmi, in soggetti limitatissimi a figure isolate e per lo più identiche nel vestire e pur negli atteggiamenti, in un simbolismo che teneva il più vasto campo dell'arte con esprimer le più auguste idee sotto il velame del mistero, mal si può far paragone con un'arte tanto progredita che già attingeva i più alti concetti di uno spiritualismo si trascendentale ed infinito qual si comprende nelle sublimi idee del cristianesimo. Non sia dubbio perciò che dalla medesima schiera di artefici, a cui debbon le chiese di Sicilia sotto Ruggero quegli splendidi musaici che formano e formeranno la maraviglia dei veri amici dell'arte, provengan gli affreschi di quei santuari, dei quali alcuni sotterranei essendo, meglio ricordavano un'arte che per lunghe epoche era nelle catacombe vissuta.

Già sin da parecchi anni avanti la conquista udiam ricordare una pittura sopra muro in Aci-Valverde terricciuola dell'Etna; e riman tuttavia, sebben tutta abbellita e ridipinta in epoca di sommo sviluppo artistico. Vi è espressa la beata Vergine sedente, con un manto azzurro ricamato a punte di oro, il qual le ricopre il capo; tiene in braccio dalla parte destra il pargolo divino, che con la mano alquanto elevata è in atteggiamento di benedire, e la Vergine ha una gru nella sinistra; due angeletti dall'un lato e dall'altro le incoronano il capo di triplice serto. Narra il Gaetani [1], che scontento della parte toccatagli nel bottino non avendo più voluto seguir le truppe di Maniace dopo la campagna tenuta contro i musulmani di Sicilia nel 1040 per ordine dell'imperator Michele Paflagone, un cotal Dionigi da Genova, uomo di terribil valore e di gigantesca statura, stabilì sua dimora in un'ampia caverna del Mongibello a cavaliere di profonde rupi e di balze scoscese, svaligiando ed assassinando per tutta la contrada all'intorno; quando da lui assalito un giorno un cristiano di Catania, per nome Egidio, una voce tuonò agli orecchi dell'assassino: riponi la spada nella vagina, e guardati di offendere il mio fedele; io son Maria. Da ciò quegli da diavolo

Madonna in Aci-Valverde.

[1] Cajetani, *Origines illustrium aedium Deiparae;* in *Vitis sanctorum siculorum.* Panormi, 1657, vol. II, fog. 284. Massa, *La Sicilia in prospettiva.* Palermo, 1719, vol. I, pag. 120 e seg.

ch'era, divenuto eremita, per comando avuto in visione dalla Vergine fondò in quella terra una chiesa, precisamente in quel luogo dove per segno avuto dalla celeste Diva una schiera di gru andò a fermarsi a guisa di corona; e nella chiesa Dionigi vegliando la notte del sabato precedente all' ultima domenica di agosto, vide un coro di bellissime vergini, e fra esse una, la qual più graziosa ed avvenente era coronata nel capo e stringeva al seno un bambino vaghissimo; ma appressatosi alquanto sparì ogni cosa, sebben la dimane nella parete di un pilastro della chiesa trovossi la dipintura di cui abbiam fatto cenno. Che che ne sia del racconto, il quale altronde include l'idea alquanto difficile della fondazione di una chiesa e di una troppa popolarità del culto cristiano mentre ancor prevaleva il dominio saraceno, che ogni novella instituzione religiosa acremente ai cristiani proibiva, ella è pur ferma la tradizione del rinvenimento di quell' antico dipinto, il quale se a prima vista, per esser tutto abbellito e rifatto in tempi posteriori, non sembri dell'antichità a cui la pia tradizione il fa rimontare, pure attentamente guardando il viso ovale e severo del bambino ed il lavoro dei fregi della veste, si discerne quell'impronta del grecismo che distinguer debbe lo stile di quell'epoca. È poi fermo che il re Federico III venerò sommamente quest'immagine, ed ampliò e dotò la chiesa; perciò quella, avendo allora avuto fama di antica venerazione, corrisponde all'epoca in cui i nostri scrittori ne accennano il rinvenimento [1]. Che se rimanesse nel suo primitivo stato ed intera potesse vedersi (poichè è tutta rivestita di un tesoro di gemme, che son donativi dei devoti), mostrerebbe qual sia stata effettivamente l' arte in Sicilia poco prima dei normanni. Ma al venir di costoro, come ogni ramo delle belle arti ebbe incremento, l' affresco fu coltivato dai greci maestri in sulle prime, finchè in breve i siciliani, con quell' eminente perspicacia e quel genio vividissimo ed intraprenditore, che formano i più grandi

[1] Vedi l'opuscolo estratto dal Giornale di Catania (an. 1836), intitolato *La festa della Madonna di Valverde, racconto di G. Zappalà-Finocchiaro*, ed una lettera dell' erudito abate Melchiorre Galeotti *Sul quadro della Madonna di Valverde*, anche inserita nel Giornale di Catania.

pregi del loro carattere e della loro indole, s'impadronirono ancor di quell'arte e gloriosamente la praticarono.

L'idea altronde, che l'arte cristiana del medio evo abbia avuto in Sicilia incremento dai basiliani, i quali è noto che a preferenza esercitassero nei loro monasteri della Grecia l'affresco ed il musaico, arti assai coltivate da tutti i bizantini, vien rafforzata energicamente dall'esistenza contemporanea di un monasterio basiliano in Sicilia, dove altresì rimangono affreschi preziosi dell'età normanna, della perfezione medesima dei musaici di quell'epoca. Cristodulo Antiocheno ammiraglio di Sicilia e padre di Giorgio fondatore della chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo eresse e dotò, governando il conte Ruggero, nell'anno 1098 il magnifico monastero di santa Maria della Grotta in Marsala, di ordine basiliano, poi riunito all'altro del medesimo titolo, già fondato in Palermo dal Guiscardo [1]. Or contigua alla chiesa di quel monastero è una cripta sotterranea incavata nel vivo sasso, con sedili intagliati all'intorno nella pietra, ed in fondo un vestigio di cappelletta. Le pareti di questa cripta erano a fresco dipinte, ma quelle pitture non vi rimangon che in una, svanite quasi nell'altra: rappresentano vari santi dell'ordine basiliano, ornato il capo del nimbo ed in sacre vestimenta, e conservano ugual carattere degli affreschi della cripta di san Marziano e dei musaici di Cefalù e di Palermo. Simili memorie di tal maniera di pittura forse appresterebbero i greci monasteri di san Giorgio di Triocala, di san Filippo il grande, del Salvatore in Messina, di san Michele in Troina, di s. Maria di Mili, di sant'Angelo di Brolo, di s. Lucia, di san Pancrazio, e molti e molti altri, i quali sono in parte distrutti, in parte miseramente rinnovati. Resta quel dello Spirito santo fuori Caltanissetta, fondato già dal conte Ruggero e da Adelasia e suffraganeo al monastero del monte Sion in Gerusalemme. Da una lapide apposta in un pilastro alla destra dell'abside, ne sappiam solennemente consacrata la chiesa nel 1153 [2], ed

Affreschi in s. Maria della Grotta in Marsala.

Affreschi in santo Spirito in Caltanissetta.

[1] Pirri, *Sicilia sacra*. Pan. 1733, tom. II, pag. 883. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia, trad. ed ann. da Gioacchino Di Marzo;* alla voce *Marsala*.

[2] *Anno Dominicae Incarnationis MCLIII, mense Junii die XIV, octava*

ancora è da vedersene dipinta a fresco sulla minor porta una grande e pregevolissima figura che rappresenta il Redentore, la qual sebbene partecipi dell'influenza dei musaici, è però di un merito superiore di gran lunga agli affreschi pur bizantini del san Marco di Venezia. Ma quest'arte che gl'indigeni di Sicilia avevano con successo esercitata sin da tempi lontani, come nelle catacombe appare, facilmente da essi fu praticata di nuovo sotto i normanni, dopo che dai greci ne sentiron la spinta ed alla loro scuola si avvezzarono. Quindi è che allora quando Ansaldo castellano del regio castello di Palermo sotto il re Guglielmo secondo, ottenutane la facoltà nel 1170 da Gentile vescovo di Girgenti, fondava una chiesa ed un monastero benedettino nel luogo detto di Rifesi sotto il titolo della Trinità [1], e faceva decorar di dipinti a fresco la chiesa, che vi duran tuttavia, benchè guasti dall'ingiuria del tempo e dall'ignoranza degli uomini, questi son da stimarsi opera dei siciliani, appartenendo all'estremo periodo della normanna dominazione, quando già un ben lungo tirocinio avevan fatto i nostri presso la scuola degli artefici greci, che sin da principio era qui venuta, rassodata appena la conquista. Lo stile stesso ce n'induce a crederlo, il quale più si avvicina agli affreschi siciliani che rimangono del quartodecimo secolo in Palermo in una cappella poi convertita in repositorio di vecchie suppellettili nella chiesa dei carmelitani, dove in tutto è sbandita l'influenza di quel grecismo che tanto prevalse nell'evo medio. Ma duole moltissimo che a tutti si gloriosi monumenti annetter si debba l'idea di distruzione, perchè non solo non procurasi di evitar che il tempo ce ne privi e li distrugga, che anzi non si ha scrupolo di avacciarne la ruina si per malnata ignoranza

Affreschi nel monastero di Rifesi.

Pentecostes ejusdem anni tunc celebrata, hanc ecclesiam fecit consecrari Goffridus Licii serenissimus Comes Montis Caveosi a Domino Joanne Senensi et Barensi archiepiscopo . . . . . . sub cujus . . . . . prothomartyris Stephani, Laurentii levitae et martyris, Cosmae et Damiani, felicitatis et filiorum ejus . . . . .

Anno regni Domini Rogerii gloriosissimi et famosissimi regis XXIII. Regni vero Domini W anno IV.

[1] Pirri, *Sicilia sacra, in Notitiis ecclesiae agrigentinae*. Pan. 1733, tom. I, fol. 698.

che per infame capriccio, e riputandoli cose vecchie di niun momento, vengon mano mano a perdersi con essi le più splendide memorie delle arti nostre.

Così non più rimane un vero tesoro della nostra pittura, chè avendo Ruggero il conquistatore battuto e vinto i musulmani intorno a Ravenosa, terra del girgentino, eresse colà una chiesa alla Vergine, e la memoranda impresa ne fu espressa pei colori nelle pareti; ma quei preziosi dipinti, che tanto gioverebbero alla storia della siciliana pittura e tante controversie troncherebbero, notati come esistenti dal Gaetani, anzi restaurati al suo tempo, ebbero infelicemente a soggiacere al funesto destino che di tante opere ci ha privi. Ma di una grande opera di pittura, che per la sua vastissima composizione e pel sommo genio con cui fu per fermo condotta fe' precedere in Sicilia le maraviglie di Giotto e dell'Orgagna, dobbiam rammentare la totale perdita. Esisteva in Palermo il prezioso dipinto, in quell'antica chiesa dedicata ai sette Angeli, dove poi fu edificato il monastero di donne sotto questo titolo; ma non può con precisione conoscersi l'epoca in cui fu eseguito e lo stile che vi prevalse, perchè colla ruina del muro se ne perdè ogni vestigio. Sorgea l'antica chiesetta dietro la tribuna del nostro duomo, ed al tempo del Gaetani[1] la stimarono alcuni dedicata al carmelita sant'Angelo, — il che evidentemente è falso, perchè l'antico dipinto scopertovi l'accenna piuttosto consacrata all'arcangelo Michele ed ai puri spiriti delle sfere superne; — altri però affermavano, che venuto in Palermo nel 1220 sant'Angelo carmelitano, abbia in onor dei sette Angeli assistenti al trono dell'Eterno ordinato e disposto il soggetto del vetusto dipinto che le loro glorie esprimeva, essendo la sua mente versatissima ad intendere i celesti misteri. Che che ne sia di ciò, ei vi ha certezza che la chiesuola era in piedi nel 1248, trovandosene memoria nel testamento di una cotal Cristodula moglie di Matteo Visconte in Palermo, rogato da notar Matteo De Angelis in febbraio del 1248, in

Gran dipinto già esistente nella chiesa dei Sette Angeli.

[1] Octavii Cajetani, *Historia repertae imaginis sanctorum septem angelorum in urbe Panormo;* in *Vitis sanctorum siculorum.* Panormi 1657, vol. II, fol. 266.

cui lasciava tarì due di oro alla chiesa di sant'Angelo [1]. Similmente vien mentovata nel testamento di Teofania palermitana, fatto a 18 aprile del 1257 [2], in quello di Santoro Di Carino sacerdote palermitano, del 1 dicembre 1267 [3], nel testamento di Gualterio Ginnarina del 24 febbraro 1307 [4], e finalmente nel registro delle chiese di Palermo alle quali nel 1439 la tonnara di san Giorgio doveva il tributo dei tonni [5]. Dal non rimanere di questa chiesa alcuna memoria anteriore al decimoterzo secolo, e dall'esser tante volte in questo mentovata, può sospettarsi che nelle prime deche di quel secolo abbia avuto la sua prima origine; al che sembra corrispondere la descri-

[1] Questo documento fu prima osservato dal Mongitore in un volume MS raccolto dal canonico Antonino D'Amico, per titolo *Monumenta panormitana*, indi fra le carte dell'archivio del capitolo della cattedrale di Palermo. Vedi Mongitore, *Istoria del monastero dei Sette Angioli in Palermo*. Pal. 1726, cap. I, pag. 11.

[2] Fra gli altri legati vi si legge quello di tarì sei d'oro alla chiesa di sant'Angelo in Palermo: *Item ecclesiae s. Angeli tarenos sex*. Il testamento, che si conserva in pergamena dentro il monastero di santa Maria dell'Ammiraglio, fu pubblicato da Amato, *De principe templo panormitano*, lib. IX, pag. 223 e 224. Pan. 1728.

[3] *Item eligo sepulturam in cimiterio s. Angeli cum tota ordinatione presbyterali, de panno lineo facienda*. Conservasi il testamento nell'archivio della chiesa della Magione in Palermo.

[4] *In primis eligo mihi sepulturam in cimiterio s. Angeli de Plano matris Panormitanae Ecclesiae*. E in appresso: *Processioni ecclesiae praedictae s. Angeli grau. decem*. Da questo documento, che pure esisteva in pergamena nell'archivio della chiesa della Magione, vediam corrispondere presso il piano della cattedrale, dov'è l'attual chiesa dei Sette Angeli, l'antica chiesa di s. Angelo.

[5] Questo registro fu trascritto da Marco Serio nel libro intorno alla bolla di Clemente VIII per la riforma delle chiese parrocchiali di Palermo, e vi si legge: *Pro ecclesia s. Angeli de Plano cum cappella s. Mariae de Itria p. I.* Inoltre nei registri dell'archivio del senato di Palermo (an. 1517, pag. 19) è un bando del senato, in data del 9 maggio 1517, con cui vengon determinati i luoghi pel mercato che facevasi nel piano della cattedrale ed all'intorno, e vi si legge: *circuendu l'archipiscopatu vecchiu, niscendu pri la vanella di s. Angelo per fina di la cantonera di la ditta Maddalena* ec.

zione dell'antico dipinto recata dal Gaetani e dal Mongitore, donde ben si vede dalla libertà e dalla grandiosità del concetto e dalla quasi total differenza dal limitato numero dei soggetti bizantini in Sicilia adoperati nei molteplici musaici e nei dipinti di ogni genere nell'epoca normanna, che il genio siciliano si era già librato sulle sue ali, scegliendo nuovi e sontuosi temi dove poter fare risplendere il fuoco delle sue inspirazioni, lungi dalle pastoie del grecismo. Era quasi abbandonata la chiesa dei sette Angeli ed in tale obblio caduta che non più al divin culto vi s'intendeva, quando nell'anno 1516 il canonico Tommaso Belloroso scoprì sotto una grossa patina di polvere nella parete boreale quell'immensa composizione, la di cui sola memoria basta ad onorare un periodo della siciliana pittura [1]. Era ripartita in tre ordini, dei quali i due superiori eran distinti ciascuno in quattro spazi: e nel supremo ordine vedevasi nel primo spazio che veniva dalla destra dell' osservatore, l'Eterno in atto di creare il cielo, i pianeti e tutti gli elementi; nel secondo la creazione dei nove cori degli angeli, distinti per varietà di colori, ed eravi Lucifero con ali fiammeggianti, su cui Iddio stendeva la sua destra; nel terzo spazio Lucifero con espressione di animo ardente e furibondo, assiso in un aureo seggio eretto a fianco del trono di Dio, e corteggiato da sei compagni, principi di altrettante schiere; era espresso nel quarto spazio l'arcangelo Michele innanti al trono del Signore, in atto d'inalberare un candido vessillo ripartito da croce vermiglia, con accompagnamento dei duci delle nove schiere degli angeli, che prostrati in atto di venerare l'Eterno mostravano in sembiante il zelo contro i ribelli, pronti essendo ad esternar la loro fedeltà verso Dio nel conquiderli. Nel primo spazio del secondo ordine vedeasi l'esercito dei ribelli come in confuso turbine, mutati i maledetti in varie specie di bestie; il seggio di Lucifero era tuttavia eretto, ma vuoto; quattro dei vittoriosi capitani imbracciavano scudi segnati di croce, ed impugnavan lance pur se-

[1] Mongitore, *Istoria del monastero dei Sette Angioli*. Pal. 1726, cap. II, pag. 13 e 14. Ne fa pur menzione il famoso Cornelio A Lapide, *In Apocal.* cap. I, vers. 4: *Panormi, quae urbs est primaria Siciliae, extat templum septem principibus angelorum dicatum, in quo anno Domini 1516 vetustae eorum effigies repertae sunt.*

gnate alle sommità di croce, e combattevano ed atterravano i superbi; splendeva Michele fra gl'invitti campioni, vibrando la sua asta contro la cervice di Lucifero, ed inalberando la croce. Era nel secondo spazio il demonio dall'un canto in forma di serpe con volto di donna, insidiando i progenitori dell'uman genere; e dall'altro Adamo ed Eva scacciati dall'Eden da un acceso cherubino, che chiusa la porta del terrestre paradiso fermavasi in guardia con la spada ignuda e fiammeggiante. Era espresso Abramo nel terzo, in atto di ricevere in ospizio i tre angeli, in figura di vaghissimi giovanetti ed in candide vesti; nel quarto i tre angeli assisi alla mensa di Abramo, ed egli a ministrar loro. Questi ultimi quattro argomenti sono rappresentati nei musaici di epoca normanna nella real Cappella di Palermo; e dalla disposizione di questo dipinto dei sette angeli sembra che il carattere ed il concetto dell' espressione non ne siano gran fatto lontani; il che ci conduce ad un' epoca non di molto posteriore a quella dei normanni, che ben corrisponderebbe ai primordi del terzodecimo secolo, quando l'arte siciliana, sebbene sviluppata alquanto e progredita per sè stessa, non avea dimesso le conseguenze dell'antico stile. Finalmente nell'ordine inferiore del dipinto vedeansi i sette angeli in sembiante di giovanetti bellissimi, cinto il capo di aureo diadema, chioma sparsa al di dietro, ed ale al dosso. Ne occupava il centro l' arcangelo Michele, coperto il petto di aurea corazza, e le gambe e le braccia di lucido acciaro; scendevagli sulle spalle un rosso paludamento che annodavasi alla sommità del petto: egli con la destra impugnava una lancia, dalla di cui sommità pendeva un bianco stendardo ripartito da croce vermiglia, e si avvolgeva all'asta; tenea nella sinistra un ramo di palma verdeggiante, e sotto i suoi piedi, ch'erano calzati di coturni, giaceva pesto Lucifero in aspetto di mostro orribile. A destra dell' arcangelo Michele vedevasi il Raffaele, rivestito di doppia tunica, scendendogli quella di sopra sin oltre la metà delle gambe, e con un bianco manto cadente dalle spalle; nella sinistra alzata aveva un vasetto, e guidava per mano colla destra il piccolo Tobia, che tenea per la bocca il terribil pesce. A manca poi di Michele stava il Gabriello, in volto a lui simile. rivestito pur di due tuniche, bianca quella di sotto ed insino ai piedi, l'altra più corta e vermiglia con fasce d'oro; una bianca clamide gli si annodava al

petto ; egli teneva nella man destra una face chiusa entro una lanterna, e nella sinistra uno specchio di verde diaspro travenato vagamente di macchie rosse. Seguivagli accanto Barachiele, vestito della tunica talare e del manto, il di cui esteriore era di color verde, e rosso l' interno : portava entro il manto, che raccoglieva colla sinistra, alcune rose bianche, che parea contemplasse con diletto e ne prendea con l'altra mano. Era dall' opposta banda Jeudiele in bianca tunica talare ed in manto simile a quel di Barachiele nel colore, cinto il capo di un serto di bianche rose, mostrando colla destra alzata un aureo diadema e stringendo colla manca un flagello armato di tre funicelle nere. Seguiva Uriele, coperto di bianca tunica talare e di una sopravveste con maniche a guisa di dalmatica, di color verde rimesso e di giallo, scendendogli sul davanti dalle spalle ed incrociandoglisi al petto una stola segnata di croci nere; impugnava con la destra una spada ignuda orizzontalmente sulla persona, tenendone colla manca la punta; dal lato sinistro splendevagli ai piedi una fiamma. Finalmente dall' altro lato accanto a Jeudiele era Sealtiele, con volto umile e dimesso, gli occhi piegati a terra, le braccia incrociate al petto in atteggiamento di adorazione e di preghiera, vestito di lungo camice bianco avvinto ai fianchi da un nero cingolo, e di un manto nell'esterno bianco e nell' interiore vermiglio. A piè di ciascuna delle figure leggevansi i nomi e gli uffici che gli emblemi ivi espressi rappresentavano : *Michael Victoriosus*, *Raphael Medicus*, *Gabriel Nuncius*, *Barachiel Adjutor*, *Jehudiel Remunerator*, *Uriel Fortis Socius*, *Sealtiel Orator*. I quali nomi e caratteri in latino con maggior forza ne inducono a tenere non opera di greci artefici quel maraviglioso dipinto, che per la sublimità del soggetto non venia da sezzo per fermo ai freschi stupendi del Camposanto di Pisa. Ivi potea dirsi in certo modo compreso l'intero sistema teologico dei cristiani, e l'argomento era il più trascendentale e più importante di quanti possa offrirne all'arte il genio del cristianesimo. Che se tuttavia v'abbia taluno, che dica perduto in gran parte il campo delle poetiche inspirazioni al cader della pagana teogonia, venga ad intendere a quai grandi argomenti l'arte cristiana s'inspiri, e qual sommo interesse accolga sopra le più stupende scene del mito. La creazione del cielo e degli angeli, la ribellione avvenuta in cielo, il gastigo dei ribel-

ti, la prima colpa dell' uomo che cambiò quaggiù la faccia di tutte le cose e fu la sorgente di ogni sciagura, il trionfo degli angeli e la loro comunicazione coi più venerandi fra gli uomini, tutto questo è ben altro che la rotta dei Titani e le gesta di Saturno, favole di niuna conseguenza pei mortali e perciò di niuno scopo; mentre quel soggetto dettato dal genio cristiano e da' nostri artefici espresso si stende a tutto l' uman genere, trascende i confini dell' universo e spazia per l' intiero sistema del mondo intellettuale. Inoltre l' esistenza di quegli esseri invisibili ai nostri sensi, dotati di un intendimento e di un potere superiori a quelli dell' umana natura, creati dal supremo essere ed a lui soggetti, ministri dell'alta sua provvidenza nel governo del mondo, fu sempre tenuta carissima anche presso le nazioni idolatre; perciò la Cina, l' India, l' Egitto sin da tempi lontani ne ammisero la prodigiosa ed invisibile influenza; venerarono i greci i loro *geni*, o *demoni familiari*, e fu segnato di empietà Epicuro, quando l'esistenza oppugnonne; i romani ebbero i *lari*, che tutelavano e custodivano invisibilmente; e nelle credenze persiane non solo si accoglie una dottrina conforme alle antiche memorie cristiane intorno ai buoni e cattivi spiriti, ma le celesti gerarchie con minutissima precisione vi son distinte. Il cristianesimo, accrescendo le simpatie verso quegli esseri sublimi con mostrare ad essi affidate le missioni più salutevoli all'uomo, innalzandone la misteriosa grandezza anche al di là che lo fosse stata appo gli ebrei, dando all'uopo idee vaghissime ad un tempo e maravigliose, apprestò all'arte quel soggetti che destano i più cari e i più sublimi sentimenti nella religione dell' amore. Quel tema a cui inspirossi il divino Alighieri nei più bei luoghi del *Paradiso*, e che la bell' arte della pittura trattò in Sicilia con estraordinario ardimento, rende la miglior prova che il cristianesimo è fonte inesausta di trascendentale bellezza.

Benchè nulla più rimanga di quell'immensa composizione di pittura, esiste tuttavia in Palermo entro il monastero dei sette Angeli una tavola di Vincenzo Ainemolo, la qual rappresenta il medesimo soggetto dell'antico dipinto, fedelmente delineata, siccome attesta il Mongitore, con le stesse vesti ed i medesimi simboli che portavano colà i sette angioli; con ciò però che nell' antica pittura il primo e

secondo ordine dei soggetti descritti erano al di sopra, ed in questa nuova invece vengon di sotto alle figure principali, formando dei quadretti giusta la consueta maniera dei cinquecentisti, ed aggiuntovi nella sommità del quadro l' Eterno corteggiato dagli angeli, con la santa Vergine. Non mi si è dato di veder sì stupendo dipinto nell' interno del monastero, ma alquanti anni or sono il Loforte fu adibito a restaurarlo [1], ed osservò staccata dal quadro, sebbene ancora esistente, la striscia inferiore dei quadretti: però è indegna cosa che una sì grand'opera dell'Ainemolo, che richiama la memoria di un vero artistico tesoro perduto, debba star confinata nei ricinti di un chiostro e priva di quel perenne tributo di ammirazione che è il più bel vanto degli artisti veramente grandi. La fama del rinvenimento dell'antica pittura fe' prediligere il soggetto ivi espresso; laonde nel marmoreo fonte dell' acqua santa, che vuolsi opera di Antonio Gagini, nel duomo di Palermo, furono sculti i sette angeli; indi sette statue di stucco, opera di Fazio Gagini, gli furon poste in altrettante nicchie nella parte superiore della maggior tribuna; e la cappella dell'arcangelo Michele nel 1599 fu dipinta del medesimo argomento da Giuseppe Albina detto il Sozzo, ma dopo la devastazione del duomo non ne rimase vestigio. Giuseppe Salerno detto lo Zoppo di Ganci ne fece un quadro per la chiesa del monastero di san Martino delle Scale, ma non si sa che ne sia, ed un' incisione in rame Girolamo Vierix. Il qual zelo ed impegno di tanto famosi artefici, in volere imitare l' antica dipintura, bastano ad indicarcene il pregio in cui da essi era per fermo tenuta; ma a noi, poichè il tempo e l'ignoranza ce ne han privato, non fa mestieri di più discuterne, e basti il poter dirla da certi indizi opera siciliana.

Affreschi nella cappella dell' Incoronata in Palermo.

Che se non si fossero in gran parte perduti gli affreschi della famosa cappella di santa Maria Incoronata, dove i re di Sicilia prendevan corona, contiguamente al duomo di Palermo, si avrebbe un monumento stupendo dell'arte siciliana del cadere del decimoterzo secolo. Vedevasi a fresco dipinta sopra la porta di questa cappella insino

[1] Lo vide anche nel novembre del 1845 il cappellano Lorenzo Coco-Grasso, e ne fece breve descrizione nel *Gerofilo siciliano*, vol. II, pag. 240.

ai tempi del Mongitore [1] la coronazione del re Pietro di Aragona e della regina Costanza, colà celebrata nel 1282. Dalla parte destra era il re genuflesso innanzi al vescovo [2], che vestito in abiti pontificali ed assiso avanti i gradini dell'altare, alla presenza di un coro di prelati, poneva la corona di Sicilia in capo al monarca, sotto di cui leggevasi: *Petrus Aragonius*. Nella parte sinistra vedevasi la regina Costanza in atto di ricever la corona dal vescovo in piedi, assistendo altresì vari prelati; e sotto di lei scritto: *Regina Constantia*. Sopra la finestra eran segnati da pennello questi versi:

FILIA MANFREDI REGIS CONSTANTIA PETRO
HIC SVA CONSORTI REGIA SCEPTRA DEDIT.

Questi altri dalla destra parte:

SPONSVS VT EST TEMPLI DEVS ISQVE HOMO VIRGINE NATVS
SIC AQVILAE GEMINVM CERNIS INESSE CAPVT.

Nella parte sinistra:

CVM SIS DIVORVM ALTRIX REGVM EST REGIA SEDES
ET MERITO REGNI DICTA PANORME CAPVT.

L'interno della cappella era pur dipinto a fresco, e nella volta della tribuna osservavasi l'Onnipotente assiso in trono, in atto di coronar con la destra il re Pietro di Aragona, e con la sinistra Costanza, amendue genuflessi. A fianco del re era in piedi san Pietro apostolo,

[1] MONGITORE, *Storia delle chiese di Palermo; la Cattedrale*. MS della pubblica biblioteca del senato palermitano, pag. 675. L'autorità del Mongitore è bensì riportata da AMARI, *La guerra del Vespro Siciliano*. Parigi, 1843, vol. II, documento XLV, pag. 499.

[2] Questi fu il vescovo di Cefalù, poichè l'arcivescovo di Palermo Pietro Santafede erasi portato in Roma ambasciatore del regno al pontefice Martino IV in discolpa dei siciliani dopo il famoso vespro. Vedi PIRRI, *Cronol. Reg.* pagina 61.

con le chiavi nella destra, e nella sinistra un libro aperto, in cui sta scritto: *Petrus ero Petro Regi siculorum.* Accanto alla regina si scorgea san Paolo, con una spada nella destra, e nella manca parimente un libro aperto, in cui nota il Mongitore che non più leggevasi il motto sin dai suoi tempi, cancellato essendo per vetustà.

Ora si avverte soltanto qualche vestigio della parte inferiore della figura dell'Onnipotente, coperta di un manto turchino; sono interamente scomparse le figure di Pietro e di Costanza, ma rimane quasi intera, men che il volto, la figura di san Pietro, e quella in parte di san Paolo, le quali sorprendono per lo sviluppo dell'arte, molto avvicinandosi per la regolarità dei contorni e dei panneggiamenti, per l'armonia del colorito e per l'originalità del fare italiano alla prima maniera di Giotto. Circoscrive nell'esterno l'arco acuto dell'abside un bellissimo fregio dipinto, e nella parete sovrastante vedesi espressa da un lato in uno scudo l'aquila palermitana, e vi ha un altro scudo dall'opposto lato, ma più non se ne discerne lo stemma, ch'era forse quello dell'aragonese dinastia.

L'antichità e l'ignoranza han perduto si memorabil dipinto, la di cui memoria e le poche vestigia onorano la nostra pittura di quel vanto medesimo che all'arte ridonda nella penisola da Cimabue.

Della pittura a tempera.

Ma è tempo ormai di percorrere un altro sentiero, dove non poco progredì la pittura nei tempi di cui qui si ragiona, e che abbandonò poscia per aversi aperto un'altra via, dove grande influenza esercitò frai primi Antonello da Messina. Io parlo della pittura a tempera, la quale in che consista facciam noto ai leggitori non avvezzi alla pratica dell'arte, con le parole del Vasari [1]: « Da Cimabue in dietro « e da lui in qua si è sempre veduto opere lavorate dai greci a tem- « pera in tavole e in qualche muro. Ed usavano nello ingessare delle « tavole questi maestri vecchi, dubitando che quelle non si aprissero « in su le commettiture, mettere per tutto con la colla di carnicci « tela lina, e poi sopra quella ingessavano per lavorarvi sopra, e « temperavano i colori da condurli col rosso dell'uovo o tempera,

[1] Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Milano, 1807, vol. I, cap. XX, pag. 319 e 320.

« la quale è questa. Toglievano un uovo e quello dibattevano, e
« dentro vi tritavano un ramo di fico, acciocchè quel latte con quel-
« l'uovo facesse la tempera de' colori; i quali con essa temperando,
« lavoravano l'opera loro. E toglievano per quelle tavole i colori che
« erano di miniere, i quali son fatti parte dagli alchimisti, e parte
« trovati nelle cave. Ed a questa specie di lavoro ogni colore è buono,
« salvo che il bianco che si lavora in muro fatto di calcina, perchè
« è troppo forte: così venivano loro condotte con questa maniera le
« opere e le pitture loro; e questo chiamavano colorire a tempera.
« Solo gli azzurri temperavano con colla di carnicci; perchè la gial-
« lezza dell'uovo li faceva diventar verdi, ove la colla li mantiene
« nell'essere loro, e il simile fa la gomma. Tiensi la medesima ma-
« niera su le tavole o ingessate o senza, e così in muri che siano
« secchi si dà una o due mani di colla calda, e di poi con colori
« temperati con quella si conduce tutta l'opera; e chi volesse tem-
« perare ancora i colori a colla agevolmente gli verrà fatto, osser-
« vando il medesimo che nella tempera si è raccontato. Nè saranno
« peggiori per questo; poichè anco dei vecchi maestri nostri si sono
« vedute le cose a tempera conservate centinaia d'anni con bellezza
« e freschezza grande. E certamente si vede ancora delle cose di
« Giotto, che ce n'è pure alcuna in tavola, durata già dugento anni
« e mantenutasi molto bene. È poi venuto il lavorar a olio, che ha
« fatto per molti mettere in bando il modo della tempera, siccome
« oggi veggiamo che nelle tavole e nelle altre cose d'importanza si
« è lavorato e si lavora ancora del continuo. »

Gioiva il Vasari in veder conservarsi intatta dopo duecento anni talun' opera a tempera del grande da Vespignanó, o quel genere di arte per la durevolezza celebravane: maggior argomento a ciò abbiam noi, che vediam conservarsi in Sicilia, dopo circa otto secoli, dei quadri a tempera dell'epoca dei Ruggeri e dei Guglielmi. E son da estimarsi preziosissimi, non solo come rare memorie di una sì remota antichità, ma perchè avendo bensì talune un carattere diverso da quel dei musaici e degli affreschi dell'epoca stessa, dove mostrammo di avere influito la scuola più progredita dell'Oriente, opera dei siciliani son da tenersi, e vi si scorgono i germi di quello stile nazionale invariabile, che la nostra pittura tiene in sè scolpito in ogni

epoca, talchè vedendone una qualsiasi opera chiunque la nostra scuola conosca, saprà da ogni altra distinguerla.

La pittura in legno non fu in gran voga in occidente prima dei normanni, più diffuso essendovi l'affresco; ma dopo la conquista moltissime tavole apparvero dipinte, perchè lo spirito del cristianesimo e della pietà ferveva in tutti i cuori con la gioia della vittoria, e la religione proclamata dai conquistatori trovava eco dovunque, perchè a distrugger tendeva il servaggio, e la libertà rendeva; quindi per divolgar viemeglio lo spirito del cristianesimo l'arte adottava i mezzi più agevoli a propagar le immagini sacre, ed uno di tai mezzi fu per fermo la tempera. Siccome altronde in ogni ardua e difficile intrapresa molto si confidava, in quell'epoca di ferma credenza religiosa, nella forza dominatrice di ogni forza umana, ingegnavansi i normanni di mostrar su di loro il favore divino, e così il loro comando come da Dio partito imponevano ai popoli. Quanto le sacre immagini tenessero care ben si argomenta da ogni genere di pittura che professero. Egli è noto come il conte Ruggero nel suo serico vessillo, benedetto dal pontefice Niccola II, volle tener dipinta un'immagine di Maria; il qual vessillo diede poscia a Piazza città di Sicilia, in perenne argomento di stima verso i suoi commilitoni, che quella città avevan da lui ricevuta come loro sede; e colà tuttavia lo conservano i cittadini con affetto religioso e patrio [1]. Dicesi anche donata dal conte Ruggero alla chiesa di san Giacomo la Mazara in Palermo una pittura sopra tavola che rappresenta la beata Vergine, e che la consueta favoletta in proposito di tutti quasi i dipinti di quel tempo ascrive ad una delle dodici dipinture di Luca evangelista, la quale or si conserva, sin dopo la distruzione dell'antica chiesa, in quella del monastero di Montevergine, titolata la Madonna della Consolazione.

Varii dipinti.

Quando poi nell'anno 1169 gl'incendi dell'Etna desolarono la Sicilia al dir di Falcando, e Catania fu tutta in preda di violenti tremuoti, narrano una voce essersi udita venir dal cielo: *Salvam te fac*

[1] Pirri, *Sicilia sacra*. Pan. 1733, vol. I, pag. 585. *Notit. catan. ecclesiae*. Chiarandà, *Platia antiqua et nova, sacra et nobilis, libri quatuor*; in *Thes. antiquit. et hist. Siciliae*. Lugd. Batav. 1723, tom. XII.

in montem; e ad un monte a tre miglia dalla città rifuggiatosi il popolo, essere apparsa una luce chiarissima, donde fu detto il luogo *Nuovaluce*, ed ivi ritrovata un'immagine di Maria [1]. E di tal conio tanti altri miracoli si narrano di ritrovamenti e di apparizioni, che mostran siccome l'arte anche per tal mezzo progredisse, perchè sommo era già nel popolo l'amore per le immagini sacre, ed il governo viepiù l'accendeva mercè l'influenza del maraviglioso, per render sempre più vivo l'entusiasmo della religione, come primo elemento di civiltà.

Di gran pregio per quest'epoca è una tavola dipinta a tempera, nella chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo, che rappresenta in fondo dorato la Vergine pregante il suo divin figlio, che è nell'alto del quadro in piccola figura. Facendo un paragone tra questo dipinto ed i musaici della chiesa, che sono bizantini, si vedrà di leggieri come differisca il fare dei siciliani da quello dei greci in quest'epoca, sebbene greco sia generalmente il carattere. Matteo de Ajello gran cancelliere di Sicilia donava nel 1171 al monastero da lui fondato in Palermo il quadro della Madonna Imperlata che in quella chiesa tuttavia si conserva [2]; e pur nel monastero di santa Caterina in

[1] Artale Alagona conte di Mistretta vi stabilì nel 1370 un monastero di benedettini, venuti dal monastero di s. Stefano di Calabria, come si ha dalla seguente iscrizione colà osservata dal Pirri:

Cataniae nova lux oritur, Siculis nova surgit
Regula, par heremo, prior aurea vita resurgit:
Coepit opus, perfecit orans, patres aliis huc traxit ab oris
Strenuus Artalis, patriae custodia gentis,
Justitiae Praeses, insignis imago parentis.
Luxerunt M simplex, X septem, C tria soli
Hujus post partum Virginis ore poli.

Sull'origine e sul rinvenimento dell'immagine, vedi Pirri, *Sic. sac.* vol. I, pagina 575. Gul. Gumpenberg, *Atlan. Mar.* n. 633. Massa, *Sicilia in prospettiva.* vol. I, pag. 173.

[2] Cajetani, *Icones aliquot et origines illustrium aedium Deiparae;* in *Vitis sanctorum siculorum.* Pan. 1657, vol. II, pag. 295. Mongitore, *Palermo divoto di Maria.* Pal. 1719, pag. 337 Questi reca il seguente luogo dello strumento di fondazione e dotazione del monastero, per Matteo de Ajello gran

Palermo è di sommo interesse la Vergine con alcuni santi dipinta a tempera e segnata dell'anno 1169. In Messina nella chiesa della Maddalena dei cassinesi erano anche due antiche tavole; una di epoca normanna, che rappresentava la Vergine col bambino fra le braccia, e l'altra san Giovanni, segnata del 1200 [1]; ma andaron perdute entrambe con molte altre preziosità artistiche nel fatale incendio del 1819. Nella chiesa però di san Gioacchino, nel pilastro a destra dell'abside, rimane una tabelletta palmare, dov'è dipinta in fondo dorato la Vergine con in mano il crocifisso, in atto di contemplarlo, segnata dell'anno MCXCV. In un inventario della real Cappella di san Pietro in Palermo, steso nel 1309, che conservasi nell'archivio di quella basilica, si fa menzione di antiche immagini in tavole dipinte, che son da riferirsi al tempo della fondazione della chiesa: rappresentavano Gesù Cristo, la santa Vergine, san Giovanni Battista, e taluna a musaico sopra tavola, come una specialmente di san Giorgio, simile all'altra tuttavia esistente nel duomo di Palermo, la qual rappresenta la Vergine [2]. In un simile inventario

cancelliere, in data del maggio 1171, conservato nell'archivio del medesimo monastero del Cancelliere: *Dedimus etiam monasterio aliam iconam magnam, in qua est imago gloriosissimae virginis Mariae, puerum in ulnis tenentis, quae in corona pueri et corona Virginis circumcirca ipsam iconam habet libras argenti quinque et uncias tres et mediam, et in corona Virginis sunt sardinae magnae septem et pernae magnae octo ad modum lupinorum: in corona Pueri sunt sardinae quatuor magnae et aliae sardinae parvae duodecim et pernae sexdecim ad quantitatem cicerum; et in corona Christi et Virginis sunt pernae mille quingentae minus octo.*

[1] La Farina. *Messina ed i suoi monumenti.* Mess. 1840, pag. 37.

[2] . . . . . *Item iconas duas de ligno, s. Angeli. Item iconam unam Domini nostri Jesu Christi. Item iconam aliam sancte Marie. Item aliam iconam sancti Joannis Baptiste. . . . Item aliam iconam parvam Beate Marie cum Domino Jesu Christo. . . . . Item iconam unam de ligno s. Georgii, ad musias. Item iconam unam parvam cum imagine s. Marie cum ligno Domini. . . . Item iconas duas parvas super lapide cumchilo, quarum in una est depictum sepulcrum Domini Jesu Christi, et in alia sunt depicti duodecim Apostoli cum Christo orante in monte. Item iconam unam ligneam beate Marie Virginis*, etc. Presso Garofalo, *Tabularium R. ac. I. Capellae in regio panormitano palatio.* Pan. 1835, cod. LXIII, pag. 98.

della chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio, in data del 1333, pur conservato nell'archivio della real Cappella, da cui dipendeva allora quella chiesa, frai tanti oggetti enumerati si accenna l'immagine sopra da noi citata e dicesi dipinta da san Luca; ed inoltre si dà notizia di due quadri compagni, in un dei quali era espressa la santa Vergine ed ai piedi di lei Giorgio ammiraglio in orazione, il che è pure il soggetto di un musaico della chiesa, che già illustrammo; e nell'altro era ancor la Vergine, ma con la moglie dell'ammiraglio in preghiera; molte, oltre a queste, della Madre di Dio col bambino o col crocifisso, di ogni dimensione, che più ai di nostri non rimangono [1].

Perchè poi sia noto come quelli che di tal dipinti rimangono precedano in perfezione quanti ne ha dell'epoca stessa la penisola, val molto l'autorità del Rosini [2], il quale, vedutine i disegni di alcuni, non esitò a dire che questi artistici monumenti meritano per loro stessi un riguardo anco di contro al famoso Cristo di Sarzana. Del che somma gloria ai siciliani è dovuta, perchè sin da principio intesero a svincolarsi dai principî del grecismo ed a percorrere una via dove il loro eminente genio rifulse; una via che indi diede all'Italia una scuola di pittura originale quanto quelle di Toscana e di Venezia, e che le più incivilite nazioni di Europa debbono invidiare a quest'isola. Così mentre l'arte bizantina esercitava qui ed in tutta l'Italia il suo dominio, l'arte siciliana già cominciava a far da sè sola, e sebben greche conservasse nell'insieme le apparenze, creava uno stile evidentemente proprio. Il confronto frai musaici e i dipinti ora accennati basterebbe a convincerci del fatto. Ma inoltre chi volesse in-

[1] . . . . . . *item yconas de opere musivo subtili quatuor; item yconam unam sancte Marie, quam pinsit beatus Lucas cum. . . .; item yconas duas magnas sancte Marie cum pedibus; item aliam yconam sancte Marie cum Crucifixo a tergo; item alias yconas sancte Marie cum filio; item alias yconas sancte Marie similes, in quarum una est y cona domini Admirati, et alia uxoriš ejus; item alias yconas sancte Marie existentes in altari s. Joachim; item in eodem altari yconam unam Salvatoris.* — Presso Garofalo, *Tabularium etc.* cod. LXXXIV, pag. 152.

[2] Rosini, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1841, cap. VI, pag. 103.

tendere queste cose, scrive un insigne scrutatore delle arti siciliane [1], potrebbe avere un sicuro criterio a discernere quello che è greco da quello che è tutto nostro, mirando nella Madonna dell' Elemosina che si venera in Biancavilla. Questo paese nacque da una delle colonie greche del secolo decimoquinto, la quale rimasta alle falde dell' Etna, come dispersa dall'altre che andavan a formare un gruppo di comuni all'occidente dell'isola e vi si mantengono, non più serba il rito e la favella o il costume di quella. Nulladimeno la tradizione della sua origine è viva in quella tavola detta dell' Elemosina, che i fuggenti portaron come il loro palladio. Ora chi vede quella Madonna può avere giusto concetto dello stile del greco dipingere di quei tempi, si nelle forme come nell' incarnagione, e anche in un certo moto di pennello; dal che va lontano lo stile dei nostri, o italiano, più corretto, più vario, più armonico, e inteso a un' aria di venustà, che mostra l'inizio del risorgimento e dello studio del potere dell'arte.

Ma facendo a meno della diversità dello stile e del carattere, che ricorre fra' dipinti dei bizantini e quelli dei nostri, sebbene anche su questi prevalesse direttamente l' influenza del grecismo, il maggior argomento a provar come l'arte nazionale si sia tolta dalle mani dei greci sin dal periodo normanno sarebbe il magnifico tetto di legname che già copriva il duomo di Palermo, di preziose pitture decorato sin dal tempo di Gualtieri Offamilio arcivescovo. Non più ne rimane alcun vestigio dopo l'infame devastazione operata dal Fuga in quella basilica; ma da qualche motto che ne dicon l'Amato e il Mongitore [2] è da tenerlo stupenda opera e ricchissima, tutto essendo delicatamente intagliato con rosoni e pendenze simili forse nel disegno a quelli della Cappella di san Pietro, dipinto in ogni parte, ed

[1] L'abate Melchiorre Galeotti, in una sua lettera al signor Ippolito Topin, che ha per titolo, *D' una storia della pittura siciliana.* Vedi il Giornale del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia di Catania, vol. V, fasc. II, marzo e aprile 1839.

[2] Amato, *De principe templo panormitano*, lib. VI, cap. III, pag. 112 e seg. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo,* MS della biblioteca del senato palermitano.

in ispezial guisa nelle travi che il sorreggevano, di fregi e di arabeschi svariati e bellissimi e d'innumerevoli figure di santi di ogni maniera. Or dall'aver fra queste scoperta in una mensola attaccata al muro meridionale, come in sostegno ed ornamento della nona trave di quel tetto, l'immagine antichissima della vergine palermitana santa Rosalia, non è più a dubitare che grandemente influirono i nostri a tutta quella pittura, perchè di essi fu proprio il rappresentar la vergine concittadina, della di cui mirabil vita cominciava allora a spandersi la fama: poichè molti secoli prima del rinvenimento delle ossa di lei nel Monte Pellegrino, anzi sin da parecchi anni dopo la sua morte, ne fu promosso il culto ed altari furono eretti in suo onore: perciò in un antichissimo libro gallicano ad uso di coro, che conservasi nella cattedrale palermitana, frai tanti inni ed antifone e preci e litanie che commemorano i nomi delle sante vergini vi è sempre quello di lei [1]; e rimontar dee quel libro a tempi anteriori a san Francesco ed a san Domenico, perchè sebben contenga un gran numero di nomi dei santi di ciascun ordine, di quelli non si fa motto, nè tampoco di san Bernardo, il quale visse in un'epoca a lei contemporanea: perciò eziandio nel testamento di Teofania palermitana, figlia di Bartolomeo Vasvino e moglie di Berardo de Catena, in data del 18 aprile 1257, che conservasi nell'archivio della chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio in Palermo, fu legato un *tareno* alla chiesa di santa Rosalia; e da un decreto di re Martino del 2 maggio 1392, addotto dall'Amato [2], con cui si assegnano ventiquattro once di oro annuali sull'erbaggio del Monte Pellegrino a Bernardo Zarovira e Nicolò Drago, vengon costoro obbligati a rilasciar quattr'once annuali di censo alla chiesa di santa Rosalia in quel monte e al beneficiato di essa; i quali documenti bastano a provare l'antichità del culto, e non è all'uopo il recarne altri che si rin-

Immagine primitiva di s. Rosalia.

[1] Citiamo ad esempio la seguente antifona, dove frai nomi di molte sante siciliane ed occidentali è quel di santa Rosalia: *Felicitas, Felix, Rosalia, simulque Venera, Petronillaque cum Perpete Perpetua, Agnes atque Agathes, Christina, Euprepia, Tecla, etc.*

[2] AMATO, Op. cit., lib. IX, cap. II, pag. 225. Egli reca altresì per esteso il testamento di Teofania, dove si legge: *item eccles. s. Rusaliae tt. I.*

vengono in copia, frai quali era una tavola dipinta nel 1494 dal celebre Tommaso de Vigilia, esistente già nella chiesa di santa Rosalia in Bivona, di cui il Cascini e lo Stiltingo [1] recano il disegno, dove la santa è espressa ginocchione innanzi alla Vergine, che tiene in grembo il divin bambino, il quale cinge il capo a colei di un serto di rose, stando dall'un lato e dall'altro san Pietro e san Paolo. Ed in vero la fama della santità di una donzella di regio sangue, figliuola di un Sinibaldo signore dei monti di Quisquina e delle Rose, che scomparisce dalla paterna magione per rintanarsi nell'eremo in grembo al Cristo, che lascia di sè glorioso vestigio in un antro della Quisquina, si trasferisce per virtù celeste sul Pellegrino e vi muore, dovette agevolmente diffondersi in Sicilia e dapertutto, laonde senza dimora e quasi per popolare acclamazione videsi istituito il culto di un sì grande esempio di oltranaturale pietà; perciò essendo vissuta santa Rosalia nei tempi della regina Margherita, e morta verso il 1160 secondo il Gaetani [2], dopo venticinque e più anni ne fu dipinta dai concittadini l'immagine nel tetto della nuova cattedrale di Palermo. Quest'immagine, come la descrive il Cascini che attentamente osservolla [3], la rappresentava a foggia di pellegrina con una veste di color bianchiccio e smorto come di cenere, e con un mantelluccio morato e scolorito sino alla cintola, che le ricopriva le braccia e le spalle ed era affibbiato sotto il collo; tenea colla destra innanti al petto la croce, presso alle spalle avea due rose, e di qua e di là del capo eran le iniziali S. R., che il nome di lei chiaramente significavano. Dalla qual descrizione rileviamo, all'atteggiamento con cui tenevasi colla destra in sul petto la croce come in moltissime figure dei musaici, ed al nome segnato ai due lati del capo come era uso nei dipinti del medio evo, che niun dubbio aver si possa che sia stata contemporanea quell'immagine alle altre di quel tetto. Anzi soggiunge il Cascini: « l'antichità della dipintura conoscersi

[1] Cascini, *Vita di santa Rosalia.* Palermo 1651. lib. II, cap. XVII, pag. 268. Stiltingo, *Acta s. Rosaliae virginis solitariae.* Antuerpiae, 1748, cap. XIII, pag. 140, tav. XII.

[2] Cajetani, *Vitae sanctorum siculorum,* vol. II, pag. 147 e seg.

[3] Cascini, Op. cit. lib. I, cap. II. pag. 12.

« bensì dai colori molto squallidi; e sebben non si sia ritrovata nota « dell'anno, vedersi però che quella trave coi suoi ornamenti non « dimostra essere meno antica di altra che sia in quella chiesa, e « tutte per grossezza e difesa che hanno da qualsisia ingiuria del « tempo poterono reggere a lunghezza di più secoli; onde pare che « argomentar possiamo essere una di quelle che vi furon poste dal- « l'arcivescovo Gualterio, che nell'anno 1185 fabbricò questa chiesa, « come riferisce la scritta ch'egli vi fe' porre e che vien rapportata « dal Pirri. » Un'antichissima tavola, dov'è pur dipinta santa Rosalia, credono il Cascini ed il Gaetani pervenuta alla chiesa dell'Ammiraglio col testamento e l'eredità di Teofania sin dal 1257, ed in verità il dipinto non dinota antichità minore. Rappresenta la nostra Vergine all'impiedi, con cappuccio e velo nero sul capo, foderato di veletto bianco e vergato, con veste talare su cui pende nel centro sino a metà delle gambe un'ampia fascia a guisa di pallio lavorata di ricamo, e poscia una lunga sopravveste di porpora come dalmatica, affibbiata davanti da una fila di bottoncini d'oro e tutta negli orli guarnitane, la quale interamente ricopre la parte posteriore della persona, ma nell'innanzi è sollevata dalle braccia sospese a mezza vita che ne son pure ricoperte, uscendone soltanto la destra in atto di benedire, e la sinistra che tiene al petto la croce; il volto è di giovane donna tutta assorta piamente nelle cose celesti, il capo ornato di un nimbo con bellissimi fregi, i quali insieme a quelli del pallio hanno un carattere espressamente siciliano, sebbene in generale si scorga nel vestire e nell'atteggiamento l'influenza del grecismo, che tanto si era già diffuso con ispecialità in Sicilia sin dal dominio bizantino [1]. Ma questo ed altri antichi dipinti, dei quali è menzione nel Cascini, che rappresentan la santa vergine di Palermo, sono specialissime al culto, per cui dovette assai moltiplicarsene il numero, e non possono per alcun conto estimarsi opera di artefici stranieri, finchè non si provi con istorica evidenza, che in un paese, ove di quest'epoca tanti famosi indizi rimangono di una somma operosità nell'arte pittorica, dopo una lunga prevalenza della greca

[1] Il disegno di questa antica pittura è recato dal Cascini a pag. 318 della sua opera.

scuola non avessero da per loro gl'indigeni esercitato quest'arte, ma tuttavia agli stranieri servilmente ricorso per esprimere un argomento nazionale per eccellenza. Potremmo credere città o paese, scrive un dei nostri [1], che abbia avuto rinomanza per ricchezza e fogge di vestire, essere stata priva di sarti e averne sempre richiesto l'opera a mani forestiere? Può bene introdursi da stranieri un'arte in paese che la ignora: ma quando da molto tempo i monumenti di quell'arte la han reso illustre, sarebbe più che stoltezza il credere che non vi sieno stati artefici nazionali. Pertanto, se il re Ruggero, quando corse a vendicare colle armi l'ingiuria fatta ai suoi ambasciadori dall'imperatore Emmanuele Comneno, tradusse a viva forza in Palermo nella sua reggia, come narra il Sigonio, i più valorosi maestri di tessuti e di drapperie da Corinto, Tebe, Atene e Militene (onde i reali cadaveri del duomo di Palermo si trovaron vestiti di sì magnifici broccati, dei quali fe' attenta descrizione il Gregorio e diede di talun brano i disegni il Daniele [2]), in breve però quell'arte fu talmente dai siciliani posseduta, che gran pregio e rinomanza i loro tessuti acquistarono. Esser non dovette altrettanto per la pittura? Parlano i monumenti stessi la propria origine nazionale, parlano i primi fasti di un'arte che venia sciogliendosi da ogni servitù e mossa dall'impulso veemente del genio cominciava sulle proprie penne a librarsi. Perchè l'ignoranza e l'avversa fortuna ci han privi dei gloriosi nomi di quei siciliani artefici che tanto incremento diedero in quel primo periodo alla pittura nostra, avvivandola a poco a poco di quell'infallibil carattere di nazionalità per cui ciascuna scuola da ogni altra è distinta, dobbiam noi negar loro le opere per attribuirle agli stranieri? Che se pei primi tempi dei normanni non può negarsi l'intervento degli stranieri, poichè la Sicilia non potè apprestar per fermo un sì gran numero di architetti, di pittori e di musaicisti cristiani quanto ve ne fu d'uopo alle immense chiese erette e decorate per volere dei nostri liberatori, non è da supporre un branco

[1] L'abate Galeotti nella mentovata lettera al signor Topin.

[2] Gregorio, *Dei regali sepolcri della maggior chiesa di Palermo*; fra le Opere scelte, Pal. 1853, pag. 698. Daniele, *I regali sepolcri del duomo di Palermo illustrati*. Pal. 1784, tav. C e tav. R.

di pecore i siciliani, che sin dopo i normanni fossero inetti a sostener l'indipendenza dell'arte, ed ai greci tuttavia fosser tenuti. Eppur taluno ha asserito contro i fatti tanta vergogna, annunziando a ritroso dell'indole dei monumenti, aver gli stranieri sino all'ultima età normanna e anche dopo avuto somma influenza sull'arte nostra. Al che sembra che il nostro ragionamento, appoggiandosi alle più sincere testimonianze, abbia dato mentita.

Secolo XIII. — Dipinti in Messina, in Palermo ed altrove.

E nel secolo XIII, sebben le arti fosser decadute in Sicilia dall'operosità che avevan sotto i normanni esercitata, la pittura diede opere importantissime, che in gran parte andaron perdute, e poche ne rimangon soltanto. Sappiamo dal Buonfiglio di alcuni dipinti di quell'epoca, già esistenti nel duomo di Messina, che rappresentavano Enrico lo svevo, Costanza imperatrice, e Federico loro successore, sedenti in trono e vestiti delle divise imperiali, in atto di conceder privilegi ed immunità al popolo di Messina sottostante [1]. Si ha poi dalla cronaca allora contemporanea di Bartolomeo de Neocastro, essere stata ancor dipinta nella volta di quel duomo l'immagine del re Manfredi, con le armi imperiali, qual di un figliuolo di Federico [2]. E sin da quest'epoca ebbe origine in quella città tanto illustre la valorosa scuola degli Antonii, che poi nel quattrocento colse la sua miglior gloria da Antonello. Abbiam dunque memoria che un Antonio d'Antonio abbia dipinto nel 1267 un'immagine di san Pla-

[1] Questo dipinto, di cui più non rimane alcun segno, era presso al seggio reale, sotto dell'organo. I privilegi erano scolpiti in due tavole di marmo, e l'un di essi conteneva la franchigia del vino, e l'altro l'istituzione di Randazzo a terra distrettuale di Messina. Buonfiglio, *Messina descritta*. Mess. 1738, libro II, pag. 28.

[2] *Erat secunda dies octobris* (an. 1282), *qua sub pallio regem* (Petrum Aragonensem) *recipiunt Pharii. . . . . Ecclesiam maiorem ingreditur, conspicit aquilas et maiestatem soceri* (Manfredi), *quas summis picturis pretiosi tecti velamina demonstrabant : quaerit quare ibi similitudo soceri depicta conspicitur; dicunt quod ex ope sui dominii post combustionem ignis illius* (an. 1256) *ecclesia illa reficitur*. Bartholomaei de Neocastro, *Historia sicula ab anno MCCL usque ad MCCXCIV*, cap. LIII. Presso Muratori, *Rer. ital. script.* tom. XIII, pag. 1066.

cido, e nel 1276 la storia del martirio del medesimo santo [1]; ma queste due tavole, segnate entrambe dell'anno, perirono nell'incendio della cattedrale di Messina, dov'erano custodite. Un antico quadro, segnato dell'anno 1211, rimane però in Trapani nella chiesa della Nuova Luce, e rappresenta la Vergine in veste di porpora e manto ceruleo, che tiene col braccio destro il bambino, e gli porge la poppa con la man sinistra: il divino infante, vestito di bianca tunica, tien colla sinistra una fiaccola accesa, emblema del titolo ch'è scritto nel nimbo che cinge il capo della Vergine: « *S. Maria Novae Lucis* [2]. » Importantissimo sarebbe un trittico esistente nella chiesa della confraternità di santa Maria di Gesù in Palermo, se vera fosse la data del 1220, che è sotto il lembo della veste della sacra Vergine [3]; ma ella è indubitatamente falsa, perchè il dipinto con tutta evidenza non è anteriore al quattrocento, nè alla nostra scuola appartiene, ma alla fiorentina. Rappresenta in mezzo Maria sedente in un ricco seggio, a cui stanno appoggiati lateralmente quattro devotissimi angioletti; in grembo a lei è il divin pargolo poppante; sta all'impiedi dal destro lato il Battista, coperto dalla cintura in giù da una pelle di camelo, ed accenna con la destra il divin Verbo, tenendo con la sinistra una striscia svolta, con la iscrizione: « *Ecce Agnus Dei qui*

[1] *Storia dell'arciconfraternità di N. S. del Rosario in Messina*, pag. 33 (ediz. del sec. XVIII). *Memorie dei pittori messinesi*. Mess. 1821, pag. 1.

[2] Cajetani, *Origines illustrium aedium Deiparae; in Vitis sanct. sicul.* tom. II, pag. 287. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani, con un saggio storico*. Trapani, 1825, cap. XXXVII, pag. 256. In quest'opera vien raccontato, che sotto la dominazione francese del terzodecimo secolo quell'immagine fu posta in una cortina della porta orientale di Trapani, e così anche acquistossi il titolo di *Madonna della Porta;* ma il doversi indi ampliare in quel sito le fortificazioni fu motivo che fosse trasferita in una piccola cappella, donde anche in seguito ebbe a togliersi per nuove opere militari che andavano ad occupar quel luogo. Il senato, in vederne estesissimo il culto, decise nel 1603 che quel quadro venisse collocato nella chiesa di san Giuliano vescovo, dove tuttavia rimane, mutato il titolo primitivo della chiesa in quel di *Madonna della Luce*.

[3] Vedi il disegno recatone da Rosini, *Storia della pittura italiana*. Pisa, 1841, tom. III, pag. 103.

tollit peccata », dai di cui caratteri, che appartengono senza dubbio al quattrocento, similissimi a quelli del trittico di quest'epoca nella confraternita dell' Annunziata in Palermo, opera di Jacopo Migele detto comunemente Gerardo da Pisa, ed a quelli di un trittico contemporaneo nella chiesuola di sant'Alberto e di tanti altri, si ha prova bensì dell' apocrifità della data : dal lato sinistro è santa Caterina avvolta in un ampio manto e ornata di regal corona, con un ramo di palma nella destra e nella manca un libro. Or paragonando questo dipinto, non dico con le opere corrispondenti alla data segnatavi, ma pur con quelle del trecento, vedesi una gran distanza nello stile, nell' andamento del dipingere, nella composizione e nello sviluppo delle forme; quindi per nessun conto all' epoca ivi indicata può appartenere. Ma attendendo infine alle moltissime immagini che a quest'epoca ascrivono il Samperi ed il Gaetani, l'uno nella *Iconologia della Vergine*, l' altro nelle *Vite dei santi siciliani*, si vedrà come non poche ne abbian perduto il tempo e l'ignoranza, e sarebbero il più stupendo argomento, che in mentre coltivavan l' arte in Italia Cimabue, Giunta pisano, Guido da Siena, Bonaventura Berlinghieri da Lucca ed altri, non mancava chi la sostenesse in Sicilia. Può dunque vantarsi la patria nostra di essere stata antica in Italia a far fiorir la pittura. Che se per la perfezione non meritino gran lode quelle opere dell'infanzia riguardate in sè stesse, — ed è ciò ancora per ogni parte della penisola dove l' arte italiana a sì grande antichità risale — gran vanto egli è per vero di potere enumerarne in tempi che costituiscon l' origine dell'itala pittura, tanto più ammirevoli, perchè sebbene estinta dopo i normanni ogni protezione delle buone arti, proseguiron queste a svilupparsi quasi a ritroso dell'indole dello stato e dell'operosità ceduta. Non più infatti si erigevano e decoravano sontuosi monumenti in gloria perenne del cristianesimo, non più le immense basiliche che destan tuttavia l' universale stupore, quindi l' arte del musaico non ebbe più campo, e rimangono appena dell'epoca sveva i rifacimenti della parete meridionale, degli archi doppi del lato settentrionale e della volta della stanza di origine normanna nella reggia di Palermo : e di tali rifacimenti, che secondo l'antico rappresentano arcieri ignudi in atto di saettar cervi, orse e leonze, dà indizio l' aquila

sveva nel centro della volta, come emblema di quella dinastia. Nul-l'altro rimane che meriti importanza. E sotto il tirannico giogo del-l'angioino la Sicilia, anzichè ad ornarsi, pensar dovette a curar le piaghe profonde che la straziavano; quindi la pittura e tutte le arti còn essa non ebbero incremento.

Ma nel quartodecimo secolo, sollevata alcun poco dall'oppressione questa terra infelice, anche le arti dalla condizione loro migliorarono; e principalmente nella seconda metà di quel secolo, preparando il progresso che indi fecero rapidissimo dal secolo decimoquinto alla fine del cinquecento. Secolo XIV. —Musaici nel duomo di Messina.

Narra il Maurolico [1], che il re Federico secondo di Aragona e Guidotto arcivescovo, fatto a proprie spese ricostruire nel 1330 il duomo di Messina già distrutto da incendio, furono entrambi al naturale ritratti nella volta della grande abside, insieme ad altri della regal progenie, come vedremo. I quai ritratti fan parte tuttavia dei musaici che decoran la volta delle tre grandi tribune di quel duomo, dove nella centrale è da osservare un gran musaico a fondo dorato, in cui in figure colossali si vede il Redentore sedente, attorniato di angeli e di serafini, Maria Vergine da un lato, e dall'altro san Giovanni, ed in piccole dimensioni Federico da una banda e Guidotto arcivescovo, dall'altra Pietro II. In una delle minori laterali tribune vedesi la Madre di Dio sedente in mezzo agli angeli, col divin bambino sulle ginocchia e due sante vergini siciliane accanto, ed al di sotto genuflesse Eleonora ed Elisabetta regine, moglie l'una di Federico, l'altra di Pietro. Finalmente nel musaico della volta del-l'altr'abside minore è in mezzo san Giovanni evangelista, e genuflessi ai lati il giovanetto re Ludovico e l'infante Giovanni duca di Randazzo, altrimenti duca di Atene, il quale era zio del re e balio e tutore.

Pochi anni appresso intendevasi a restaurare i musaici della Cappella palatina di Palermo per opera di Elisabetta regina; del che abbiam certezza da una iscrizione in versi leonini sovrapposta internamente alla porta che dà nel portico anteriore ossia nell'antisacre- Musaici del realsolio nella Cappella palatina.

[1] MAUROLICO, *Sicanicarum rerum compendium*. Messanae, 1716, lib. I, pagina 37.

stia dall'ala sinistra della basilica in rapporto a chi entra. Essa è la seguente, che abbiam ridotto a corretta lezione da erronea ortografia cagionata da pessimi restauri posteriori :

ANNUS QUINTUS ERAT LAPSIS JAM MILLE TRECENTIS
ATQUE QUATERDENIS POST CARNEM CUNCTA POTENTIS
ELISABETH REGINA POTENS OPUS HOC REPARAVIT
ET QUIDQUID RUERAT MATURE NOVAVIT.

Verso questi tempi riputiam lavorato altresì il regal solio , che sorge di fronte alla grand' abside nel muro occidentale della nave maggiore, dove d'ordinario nelle chiese normanno-sicule si apre la porta centrale. Insolito è per vero il sito di quel solio, ed unico esempio di tal collocazione qui ne rimane; perchè nel sacro rito era consueto di ammetter sempre i principi nella parte più interna della chiesa, dove i sacri uffici si adempivano; ma avendo preteso l'Imperator Teodosio di prender posto vicino l'altare, ne lo ritenne santo Ambrogio, dicendo, ai soli ministri del Signore esser lecito di appressarsi all'ara divina; quindi ebbero sede i principi in quello spazio dove il clero salmeggia, che dissero presbiterio i latini, solea i greci, e corrisponde innanzi al chiuso del *vima*[1]. Ciò fu stabilito e deciso dal concilio Trullano [2]. Ma dando uno sguardo alla pianta della real cappella ed a tutta la sua disposizione, niun luogo si vede nella solea,

[1] Scrive il Sozomene: *Moris erat ut imperatores intra consepta altaris in ecclesia consisterent, honoris causa a multitudine populi separati; quod ex assentatione, vel ex disciplinae corruptione profectum esse Ambrosius animadvertens, locum in ecclesia imperatori designavit ante cancellos altaris: ita ut imperator quidem plebem, ipsum vero imperatorem sacerdotes in ecclesia praecederent. Hanc egregiam ordinationem imperator Theodosius comprobavit, et successores ejus confirmarunt, atque ex eo tempore in hanc usque diem observari eam videmus.* BINGHAM, *De Antiquitatibus ecclesiasticis*, tom. III, pag. 206.

[2] *Nulli omnium liceat, qui quidem sit in laicorum numero, intra septa sacri altaris ingredi, nequaquam tamen ab eo prohibita potestate, et auctoritate imperiali quandoquidem voluerit creatori dona offerre, ex antiquissima traditione.* CONCILII TRULLANI, cap. LXIX.

dove il soglio reale può dirsi allora stabilito, essendo quella ingombra tutta dai sedili del clero e molto di per sè angusta da non poter dare alcun agio come nelle altre chiese contemporanee ad introdurvelo insieme. Quindi è da credere che non ve n' esistesse alcuno a principio, o che nelle maggiori solennità se ne apponesse uno mobile dentro il coro, como oggidì si pratica intervenendo nelle grandi funzioni il re o il suo luogotenente, collocandosi ben rare volte il re nel gran solio che dopo il tempo dei normanni fu costruito. Anzi è da soggiungere, ch'essendo aperta sin dall'origine della chiesa una gran tribuna dalla parte della protasi, perchè il re e la real famiglia privatamente assistessero alle sacre funzioni, meno necessario si rende l'uso del solio, più propria essendo di un oratorio palatino una privata tribuna. Ma nell'epoca aragonese, quando l'esattezza nel rito ecclesiastico cominciò a venir meno, è da stabilire il lavoro del solio del re nella parete occidentale della chiesa, rimpetto all'abside, dove altronde noi crediamo che si aprisse in origine, come in tutte le chiese del medio evo, la porta maggiore centrale, corrispondendo nel portico anteriore, di cui rimangono tuttavia delle vestigia; quindi la porta del lato meridionale, donde oggi è il più frequente ingresso, mostra di aver quelle dimensioni di altezza e larghezza di luce che esser poteano determinate dal sito in tempi posteriori.

Non v'ha alcun dubbio a stabilire che il real solio sia opera dell'epoca aragonese; anzi ineluttabile argomento ne è lo stemma della dinastia di Aragona, che ne occupa il centro, ed è ripetuto in tre scudi accanto alla figura di san Pietro nel musaico che vi sovrasta. Pur crede taluno che quegli scudi a restaurazioni si riferiscano, e che il solio sia di origine primitiva, additando i musaici che a linea piramidale ne adornano la spalliera, i quali son commessi ad un mastice colorato, come lo sono i musaici più antichi. Ma non è da farne maraviglia alcuna, perchè i musaici del duomo di Messina, che appartengono eziandio all'epoca aragonese, sono anch'essi lavorati sul mastice dipinto, donde chiaramente si vede che questa pratica, la quale fu trascurata in appresso, conservavasi insino allora. Gran corrispondenza scorgesi altronde nel carattere e nello stile fra i musaici della cattedrale di Messina e quelli di sopra il solio reale nella cappella di san Pietro in Palermo, e quando anche altro indizio non ne avremmo, ciò basterebbe a giudicarne.

21

Si erge il gran seggio sopra cinque gradini di bianco marmo, dei quali il primo è lungo quanto tutta la larghezza della gran nave, largo quanto il vano del primo arco di questa, alti ciascuno m. 0,16. Dai due lati dell'ultimo s'innalzano due grandi lastre marmoree, alte m. 1,82, lunghe m. 1,95, le quali chiudono lateralmente il solio, lasciandone l'innanzi libero del tutto, lavorate al di fuori da vaghissimi arabeschi di musaico di pietre dure, simili per la finezza del lavoro ed il sorprendente effetto a quelli che decorano nell'esterno le due grandi lastre laterali della solea, che dividono questa dalle ale della protasi e del diaconico. La spalliera del solio è poi talmente adorna, da non trovarsi altrove tanta ricchezza e tanta semplicità ad un tempo. Già si vede al di sopra in colossale figura (è la più grande che v'ha intera nella real cappella) Gesù Cristo sedente in atto di benedire; da un lato e dall'altro in aria gli arcangeli Michele e Gabriele in mezza figura, e al di sotto a destra san Pietro, dietro a cui sono gli stemmi della dinastia aragonese ai di cui tempi questo musaico fu eseguito, a sinistra san Paolo. Scrive il Buscemi che il musaico sia stato soltanto restaurato in quest'epoca, ma che sia contemporaneo agli altri della nave, a tal ristauro riferendosi gli stemmi ivi apposti: anzi scorgendo l'immagine di san Pietro con in mano le chiavi — la qual cosa non si osserva nelle altre immagini di questo santo che sono veramente antiche — crede che nella restaurazione sianvi state supplite; ma ciò non è più restaurare, poichè ad atteggiare in tal guisa una figura con le chiavi in mano, come è questa di san Pietro, quasi maggior fatica sarebbe il ridurla da un'altra già esistente ed altrimenti atteggiata, che il crearla di pianta. Qual ragione altronde si avrebbe avuto di porre in mano al principe degli apostoli le mistiche chiavi, se nell'antico musaico non vi esistevano? Forse che in tanti secoli del cristianesimo prima di Dante, il quale forse fu il primo a rinnovar nell'emblema delle *somme chiavi,* già pronunziato dal Cristo, il potere della chiesa, fu quell'emblema costantemente adoperato come la principal caratteristica del primo pastore della chiesa? Fu tutto anzi al contrario. Se dunque veruna necessità si ebbe a supplirvi quel simbolo, che per l'innanzi era stato generalmente trascurato, conchiudiamo che in un nuovo musaico fu in tal guisa espresso il soggetto giusta la maniera

dei tempi, non mai ridottovi e restauratovi l'antico. Altronde bisogna disconoscere il carattere di tutti i musaici dell'epoca normanna per non accorgersi che questi sono posteriori di gran lunga, e del medesimo stile di quelli del duomo di Messina, perchè il fare dell'arte greca progredita si vede qui cedere all'infanzia dell' arte siciliana, seguendo alla greca perfezione un regresso, dove però l'arte nazionale segnava i primi passi ad emanciparsi dall'influenza straniera.

Continuano al di sotto di quel musaico, ma nella parte superiore della spalliera del solio, intrecci pure a musaico di rami e di viticci con foglie e fiori, frai quali molti uccelli di varia specie, e duo leoni fra cerchi, che son bellissimi a vedere. Questi arabeschi corrispondon laterali alla sommità della spalliera, la qual finisce in forma triangolare a guisa di frontispizio, di cui tutta l' area è fregiata da un bel fregio a listelli e pietre dure, da parere un fino merletto. Il resto è diviso in sei riquadrature da grandi liste di porfido, e la parte inferiore è tutta di lastre di cipollino intarsiate da sei archetti acuti a vari segmenti di circolo poggianti sopra colonnine, il tutto a musaico. Oltre dei fregi di ogni maniera di musaico e dei lavori a listelli e pietre dure, che è impossibile il descriver minutamente, scorgesi nel centro della spalliera un esagono di porfido, su cui è un'iscrizione che allude ai restauri praticati in quel solio nel 1719 regnando Filippo IV, e sotto son le armi dell' aragonese dinastia, che segnan l' origine di quest' opera sontuosa dell'arte del musaico nel decimoquarto secolo o nella fine del terzodecimo.

Stato posteriore dei musaici in Sicilia.

Ma sembra che quest' arte abbia poscia ceduto il suo campo alla pittura già progredita, dove il genio siciliano seguiva meglio la sua ispirazione, non impastoiato dalla vecchia influenza del grecismo, il di cui carattere pare quasi inerente ai musaici. Sebben regnando Giovanni di Aragona ed il figliuolo di lui Ferdinando il Cattolico, per le importanti alterazioni fatte alla Cappella palatina — perchè allora furon distrutti i portici occidentale e settentrionale e riformato il meridionale — l' arte del musaico nei molti risarcimenti fu esercitata, gran diversità si avverte fra gli antichi e i moderni lavori, ed a primo colpo discernesi il musaico primitivo dal restauro. Eppure alla Sicilia nel decimosesto secolo ricorreva la penisola per la

restaurazione delle antiche opere di tal genere, e nelle aggiunte del padre Della Valle alle *Vite* del Vasari è memoria di un Francesco da Ranaldo siciliano chiamato pei musaici del famoso duomo di Orvieto [1]. Sino al 1512 un tal maestro Pietro de Oddo rammentato dal Lello [2] ed indi forse Pier Antonio Novelli [3], padre del celebre Pietro, esercitavano in Monreale loro patria l'arte del musaico, restaurando. Ma può congetturarsi che dopo di loro quest'arte sia stata dai siciliani abbandonata, perchè quando Vittorio Amedeo volle restaurare i musaici della Cappella di san Pietro, non trovando alcuno a tal uopo in Sicilia, ricorrer dovette in Roma ad un Leopoldo Del Pozzo, artefice debolissimo.

L'influenza dunque dell'arte greca, che può dirsi di avere impresso il proprio carattere alla pittura del medio evo, in ogni scuola e in

[1] Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori scultori ed architetti italiani;* ediz. di Siena del 1791, colle aggiunte del padre Guglielmo Della Valle, vol. II, pag. 372.

[2] « Il pavimento dell'ala destra della cuppola fece fare, come è il resto molto « diligentemente, don Enrico cardinale di Cardona et arcivescovo, le cui armi « si veggono nel mezzo minutissimamente pur di musaico lavorate in forma « grande, et quelle del re Guglielmo in più luoghi di forma più piccola, con « queste lettere: Rex W. Fece questo lavoro uno nativo della medesima città « di Monreale, secondo che per l'inscrittione attorno l'arme del detto cardinale « si vede, dove si legge, Mastro Pietro di Oddo, in certa festina che fa un « cartoccio all'arme. » Così scrive il Lello, *Historia della chiesa di Monreale.* Roma, 1596, pag. 6 e 7.

[3] Che Pier Antonio sia stato musaicista sospettasi dal testamento ch'egli fece trovandosi appestato nel lazaretto di Monreale il di 4 maggio 1625. In questo testamento, scritto per mano di un tal frate Andrea da Termini cappuccino, e sottoscritto da Matteo Pregadio medico cerusico e da Giacomo Rosso barbiere in quel lazaretto, come testimonii, leggesi lasciata in dono alla cattedrale di Monreale *una cassa di pietra in mosaico;* donde può congetturarsi, che egli, distinto altronde nella pittura, abbia avuto parte bensì alle restaurazioni dei musaici di quel duomo. Il testamento fu poi legalizzato ad istanza di Pietro Novelli, figlio ed erede universale del defunto, il dì 13 giugno di quel medesimo anno, e rogato per gli atti di notar Lionardo Conrado da Monreale regio giudice ordinario pel Val di Mazara. Bertini, *Memoria intorno al Novelli;* nel Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia. Palermo. 1827. tomo XX, an. V, pag. 316, nota 16.

ogni nazione seguiva debolmente il suo predominio, ma con particolarità in Sicilia, dove greco era stato il popolo, greca per lungo andare la civiltà. Svolgevasi intanto con mirabil forza il carattere nazionale dell'arte; quel carattere che fin sotto la musulmana dominazione non aveva potuto estinguersi, e si era sollevato nell'epoca gloriosa dei normanni, distinguendo a chiare note l'arte nazionale dalla straniera. Progredito potentemente nel quartodecimo secolo, prevalse nell'arte e giovò ad improntarle quel tipo, che al genio siciliano esclusivamente si appartiene : anzi in quest'epoca si scorge un contrasto fra le antiche e le nuove idee, tendendo il grecismo a mantenere la sua prevalenza nella pittura, ed il genio ed il sentimento nazionale ad escludernelo, siccome vincolo allo sviluppo dell'arte siciliana. Nei musaici, che furono il precipuo campo della greca pittura, sebben più tenace che in ogni altro genere quel carattere si mantenesse, non durava tuttavia come nei tempi normanni, quantunque insin d'allora l'influenza siciliana vi si avesse fatto espressamente sentire, come di già mostrammo. Il carattere nazionale acquistava semprepiù di eccellenza ; e sebben non si fosse ancora emancepato dal grecismo, particolarmente nei musaici, pure il totale aspetto dell'arte, la forza del sentimento, e lo staccarsi dalla servilità dei tipi mostravano a quando a quando che altro scopo ed altra via era necessario che l'arte prendesse. Nei cennati musaici del duomo di Messina, comunque le figure del Redentore, degli arcangeli Michele e Gabriele, e di Maria e del Precursore siano in tutto e per tutto imitate giusta il greco carattere dei musaici del periodo normanno, gran differenza però appare nelle figure del re Federico, di Guidotto arcivescovo e di Pietro II, che non trovandosi in più antichi musaici non dieron luogo all'imitazione, e nei sembianti e nell'atteggiamento e nello sviluppo dei panni sono di gran lunga superiori alle altre. Diciamo altrettanto dei musaici dell'abside sinistra dall'altare, nel duomo stesso di Messina. Preziosissimi però per quest'epoca son quelli del destro lato, perchè meno partecipano del greco stile, e risenton la spinta dell'arte nazionale ; al che il soggetto anche si presta, rappresentando due vergini eroine di Sicilia, santa Lucia e sant'Agata, che stan dinanzi al trono della Madre di Dio : quivi si scorge un gran passo al progredir dell'arte, poichè

quasi interamente abbandonato l'artificio tipico e la servitù tradizionale, si dà libero campo al sentimento ed alla espressione, che sublimemente nel soggetto si comprendono. In questo musaico, bisogna ancora ripeterlo, somma diversità si scorge per celestiale maestà, per eleganza di forma, per libertà nel comporre, per larghezza nel panneggiare, e per talento nella total distribuzione, talchè questo può dirsi in tal genere il più eccellente esempio dell' arte siciliana nel decimoquarto secolo. Cotal progresso non ad altro può attribuirsi che alla diversità degli artefici più o meno tenaci all'antico stile, più o meno fervidi nel concepire, o validi a svincolarsi da un'arte già decrepita e prossima ad estinguersi. Quel musaico fu dunque fornito da artefice, che inspirato da grande concetto e compreso da sentimento vivissimo, questo trasfuse nella sua opera, sdegnando la fredda imitazione, superando con la potenza dell'idea la servilità dello studio e dell'arte, facendo prevalere l' originalità nazionale alle idee ed alle forme derivate da una scuola in fondo straniera.

Ciò che avvenne pei musaici fu generalmente per ogni maniera di pittura in quest'epoca, la quale è di transizione dall'arte tipica all'arte del sentimento. Dir non è mestieri che nei musaici men tosto che in ogni altro genere di pittura il carattere bizantino totalmente decadde, perchè ivi sin dai suoi primordi l'arte greco-moderna ebbe campo, mentre il sentimento prevalse altrove con celerità maggiore; però alcun che ovunque rimase del greco spirito, il qual tendeva con quelle forme misteriose, corrispondenti alla sublimità del cristianesimo, a riconcentrare nell' augusto concetto dei misteri e a destar quell' arcana pietà che dalla forza del maraviglioso cristiano deriva ed ha incremento. Sino all'epoca più bella del risorgimento dell'arte religiosa, qual si è il secolo sestodecimo, perdura talvolta un' influenza quasi tradizionale del grecismo e del simbolismo, la quale, sin da quando l'arte emanceppossi del tutto dalla rudità delle forme, giovò sommamente alla composizione, ove già si mostraron valentissimi i greci in rappresentar gli augusti misteri compresi nei libri santi, e ad improntarvi quella serenità dignitosa con cui i soggetti sacri debbon sugli animi imporre. Una lieve influenza del grecismo rimase in somma nell'arte cristiana, per ergerne il carattere ed il sentimento.

per mezzo degli effetti misteriosi che quello ancor produce senza lo aiuto di una forma perfetta, come fu sovente nei musaici dell'epoca normanna. Quando l'ideale artistico perfezionavasi, e la forma insieme, lo spirito di arcana sublimità proveniente dall'arte orientale più energicamente influiva. Infatti allora che nel seicento l'arte decadde nel manierismo, quello spirito andò perduto, e la grandezza di lei rimase nella vastità e nel bello della forma, perchè traviata l'ispirazione del sentimento, non vi ebbe più centro l'idealità sublime del cristianesimo, che l'arte nostra già sentì sin dal suo nascere.

Nel trecento adunque cominciò nella pittura a sviluppparsi la forza dell'arte nazionale e sempreppiù a migliorarsi la forma, cedendo a poco a poco il carattere che dei musaici fu proprio. Ritrae il fare di questo periodo di transizione un'opera assai pregevole di pittura, qual si è una tavola di buonissima conservazione nella chiesa dei crociferi in Messina. In fondo dorato rappresenta due imperiali figure in piedi accanto ad una croce d'oro che sta nel centro. A quel che ne sembra sono Costantino imperatore ed Elena imperatrice: l'uno a dritta vestito di porpora tien nella destra lo scettro e nella sinistra un globo d'oro, pari a quello che tengon gli arcangeli in imperiali divise nei musaici della cupola della real cappella in Palermo: santa Elena a sinistra con ricchissima veste a larghe maniche, segnata di una croce d'oro che ben le si compete perchè da lei fu rinvenuto quel monumento augusto della nostra redenzione; di un velo ha coperto il capo, ha lo scettro nella destra, e nella manca il globo. Due angeletti cingon l'uno e l'altra della corona imperiale, ed il loro capo splende del nimbo. In questo dipinto, sebben tutto risenta del greco stile, donde potrebbe sospettarsi che pur di taluno dei greci sia opera, altro appare il carattere dei volti, altro lo sviluppo delle forme, comunque non ancora esente da secchezza e da semplicità soverchia, il che è proprio dell'infanzia dell'arte. Ecco il contrasto tra la forza spontanea del concetto e la servile imitazione dell'antico, presentando da un canto l'espressione religiosa auguste sembianze, ma ritardando quelle forme non ancor bene sviluppate e quasi retrograde che si attingesse il perfetto.

Stato generale dell'arte nel 300.

Minore sviluppo nei sembianti, ma più regolarità nel comporre e

nell'atteggiare si avverte in una pittura del trecento nel monastero di sant'Anna in Messina. Curioso ne è il soggetto, ma comune ad altri antichi dipinti, come al trittico esistente nell'arciconfraternita dell'Annunziata in Palermo, opera di Jacopo Migele detto Gerardo da Pisa. Sant'Anna siede tenendo sulle ginocchia Maria, la quale stringe nelle sue braccia il divin figlio. Questo concetto religiosissimo, tale espresso per onorar la Madre della Vergine come inclita parente del Redentore, sembra che ai greci si debba, così accennando lo stile della composizione misterioso e simbolico: egualmente atteggiata vediamo altronde nei musaici Maria, tener sul grembo il divin fanciullo con la persona tutta rivolta a chi rimira. L'artefice però non seppe in questo quadro distrigarsi dal carattere tipico dei volti piuttosto tendente al brutto, come vi riuscì in appresso Gerardo da Pisa nell'ugual soggetto ch'ei dipinse nel quintodecimo secolo. Questi seppe toglier dall' arte primordiale il concetto della composizione, e indi lasciando alle idee ed al sentimento libero campo, lavorò con tal perfezione e sviluppo, proprio dell' epoca sua; mentre nel trecento, colto il concetto, si colse ancor meccanicamente la forma, che trovossi imperfetta. Notabile sviluppo è da avvertire per la spigliatezza delle forme ed il cadere naturale dei panneggiamenti, in cui bisogna pur confessare che l'arte del musaico aveva fatto dei progressi nelle sue migliori scuole.—Contemporanea alla tavola or or cennata di sant'Anna è un'altra anche in Messina nella chiesuola di santa Pelagia, che rappresenta in fondo d'oro la santa Vergine sedente, che dà a poppare al divin bambino. Il qual dipinto, che è tuttavia circoscritto in una antica cornice che si ristringe di sopra ad arco acuto, meno irregolarità annunzia nel viso di Maria ed una evidente influenza di sentimento.

Cominciava già a sentirsi l'impulso d'incarnar nei soggetti religiosi, che erano i più in quest'epoca, la santità dell'animo colla bellezza dei volti e colla dignità dell'atto; e tanta proprietà d'intento è impressa in quelle opere, sebben vi si riconosca insieme l'insufficienza della mano. Tuttavia,—se ci vien permesso di dar qualche esempio dalla penisola, dove in ogni tempo si è scritto di arte,—quei primi germi di vera e sentita bellezza traevano ammirazione; laonde il Morrona [1] dice stupendo in ragione dell'età il Cristo di Giunta a san

[1] MORRONA, *Pisa illustrata*. Livorno, 1812, tom. II, pag. 135.

Ranieri di Pisa; rammenta la Madonna di Giovanni Pisano a santa Maria del Fiore « di cui mai v'ebbe aria più soave, più semplice atteggiamento, » e quella di Nino a santa Maria della Spina « degna d'esser citata ad esemplare dell'intera scuola: » la Vergine dipinta da Guido da Siena a sant'Ansano, dice l'Agincourt, aver maggior grazia e dignità di quella tanto famosa di Cimabue. In Sicilia in egual guisa nobilitavasi l'arte; e l'austerità delle fisonomie e la volgarità dei lineamenti, che nelle tavole bizantine avevan prevalso, a poco a poco cedevano a quella pia serenità e a quell'espressione vera degl'intimi sentimenti, che sì alto sviluppo attinse nell'epoca seguente da Antonello da Messina e da tutti quei valorosi che da lui corsero fino ad Aiuemolo ed Alibrandi.

Così quest'impulso che ravviava nel diritto sentiero la nuova arte intese a desumere l'effigie di Maria dalle virtù che ne costituivano il carattere morale: cedeva pertanto l'influenza di quel tipo bizantino, imponente per altro in una severità tutta sacra; ed invece un carattere di amorevole pietà e di dignità commovente facea l'arte più conforme allo spirito della chiesa. Già la pia credenza sostenuta dall'intera cristianità per lunghi secoli, finchè ai dì nostri in dogmatica definizione fu sancita, essere stata Maria sin dal sen materno concepita senza ombra di colpa, in consegnenza dell'argomento proposto da sant'Agostino sul corpo del Salvatore, essere stato scevro di ogni difetto come immacolato era in lui il divino spirito, faceva attribuire a Maria quella bellezza e quella perfezione medesima che ebbe la madre dell'uman genere in uscir dalla mano dell'increato Artefice. Sin nei tempi apostolici san Giacomo e san Marco, nella loro liturgia, la dissero esente da ogni macchia sin dal concepimento. Del pari la esaltarono san Basilio e sant'Epifanio; sant'Ambrogio la dichiarò monda dalla colpa originale ed attuale [1]; san Girolamo la paragonò alla splendida nube che guidava gl'israeliti dì e notte nel deserto [2]; Origene, sant'Ippolito e san Dionigi Alessandrino la salutaron Ver-

[1] *Virgo (virga) in qua nec nodus originalis, nec cortex actualis culpae fuit.*

[2] *Nubes dici, quia non fuit in tenebris, sed semper in luce* (Comment. in psalm. LXXVII).

gine Immacolata; il Crisologo tutto riconobbe in lei intemerato [1]; e dichiarò il Damasceno, mai la cessazione della grazia averne oscurata l'anima. Maometto benchè profeta dell'errore, scrive Roberto D'Azeglio [2], veneravane la pura essenza: infatti leggesi nei comenti arabi del Corano, che al momento in cui nasce un fanciullo, Satana accosta a lui la mano e lo tocca al fianco; ma che da tal diabolica contaminazione erano andati esenti il Cristo e la Madre sua, perchè, allorquando nacquero, aveva il Padre Eterno steso un bianco velo fra il corpo di loro e la mano del demonio. Perciò presso quei popoli infedeli era a Maria dato il bell'epiteto di *Seddika*, giusta; i persiani la chiamaron *santa e gloriosa* [3]; i greci la *Panagia*, ossia Vergine *tutta santità*, e quei di Sicilia la proclamaron *tutta Immacolata* [4]. Maria in ragion di sue morali perfezioni fu la più bella delle creature; anzi il non esser segno alla maledizione del peccato fece per fermo risplendere in lei, dopo Cristo, il vero tipo di quella bellezza celestiale, il di cui raggio avviva il sembiante dei veri amici del Signore, ivi riflettendosi come in uno specchio la santità dell'anima. « Togli qua due donne che sieno belle ugualmente di corpo, « diceva il Savonarola [5], e l'una sia sancta e l'altra sia captiva; ve« drai che quella sarà più amata da ciascuno che la captiva: et tutti « gli occhi saranno volti a lei.... Hor quanta bellezza havea la Ver« gine, che havea tanta santità che risplendeva in quella faccia; della « quale dice san Tommaso, che nessuno che la vedesse la guardò « mai per concupiscentia, tanta era la sanctità che rilustrava in lei. » Tanta bellezza, ch'è tutt'altro di quella che Grecia e Roma predilessero, è sublime argomento dell'ideale cristiano; e con tal veemenza sorprende, che san Dionigi l'areopagita, il quale, coetaneo essendo della Vergine, è da tenersi testimonio di veduta, la disse di tal bel-

[1] *Merito ergo Virgini salva sunt omnia.*

[2] D'Azeglio, *Sulla genesi dei due principali tipi dell'arte cristiana;* nell'*Antologia italiana*, Torino, 1847, an. II, tom. III, pag. 383 e seg.

[3] D'Herbel, *Bibliotheca orientalis*, tom. II, pag. 213.

[4] Gravina, *Sopra un'antica immagine dell'Immacolata nel duomo di Monreale.* Palermo 1853.

[5] Savonarola, *Sermone della feria IV dopo la terza domenica di Quaresima.*

lezza da abbagliare lo sguardo, e ch'egli l'avrebbe qual divinità adorata se non si fosse sovvenuto esservi un Dio solo [1]. Il ritratto che ne fece sant'Epifanio è, al dir di Niceforo [2], un complesso di quanto la feminea figura può in sè avere di più divino. Scrisse san Bonaventura aver vinto Maria tutte le donne per la bellezza della forma, e superato gli angeli e gli arcangeli per l'eccellenza della santità [3]. Il che interamente risolvesi nel famoso detto di sant'Ambrogio : « essere stata in lei la perfezione del corpo il riflesso di quella dell'anima. » L'arte italiana in sì magnifica idea tentava e riusciva a mostrar congiunte le perfezioni che agiscono sulla visione e sul sentimento; laonde ingegnavasi, come più poteva per mezzo della forma, di rappresentar lei che tanto era stata celebrata dai padri della chiesa, e che i poeti nell' estro più divino delle loro ispirazioni dissero : *Nobile ed alta più che creatura, Termine fisso di eterno consiglio; Saldo scudo delle afflitte genti contr' a' colpi di morte e di fortuna; Vergine chiara e stabile in eterno; Stella di questo mar tempestoso, e fidata guida d'ogni fedel nocchiero; Vergine pura d' ogni parte intera, ch' alluma questa vita e l' altra adorna; Vergine saggia e del bel numero una delle beate vergini prudenti, anzi la prima e con più chiara lampa; Vergine sola al mondo senza esempio, che il ciel di sua bellezza innamorava; in lei adunarsi misericordia, in lei pietate, in lei magnificenza, in lei quantunque in creatura è di bontate* [4]. Mentre però attingeva la poesia nella Commedia dell'Alighieri e nella Canzone del Petrarca la più grande eccellenza dell'ideale cristiano, la pittura e le altre arti del bello non erano ancora a tal segno pervenute. La parola, essendo connaturale alla specie umana, precede nello sviluppo le proporzioni, i rilievi, i colori e i suoni. È mestieri che il bello prima s'incarni nella parola, indi nelle proporzioni, nei rilievi, nei colori e nei suoni. Da ciò proviene che divenuta adulta la poesia, mentre le belle arti dimoran

[1] *Rech. Hist. sur la personne de J. C. et celle de Marie etc.* pag. 49.

[2] Niceph. *Historia ecclesiastica,* lib. II, cap. XXIII.

[3] *Universas enim foeminas vincis pulchritudine carnis, superas angelos et arcangelos excellentia sanctitatis* (Stebian de Ayala, *Pictor. christ. erud.,* lib. IV, pag. 191. Madrid, 1730).

[4] Petrarca, *Canzone,* che comincia : *Vergine bella che di Sol vestita.* Dante, *Paradiso,* canto XXXIII.

bambine, offre agli artisti copioso tesoro di concetti, che vengono trasferiti nel tempio, nel teatro e nel palagio, nel legno, nel bronzo e nel marmo, nella parete, nella tavola e nella tela, e ripetuti dall'arpa e dal cembalo, dal flauto e dalla tromba. Gli artisti greci attinsero da Omero, gli artisti italiani dall'Alighieri: la Grecia deve all'Iliade il Giove olimpico, l'Italia riconosce dalla Commedia il Giudizio universale [1].

Bartolomeo Camulio.

Or mentre l'arte era incerta e vacillante fra l'antica scuola, da cui tendeva sempreppiù a disciogliersi, e l'impulso potente dell'ideale artistico, che libero le spianava il campo al progresso ergendola a sublime eccellenza, sorse in Sicilia un genio non inferiore per l'arte nostra a Giotto da Vespignano, e fu qui il primo a far prevalere senza esitanza la forza del sentimento, rendendo serva la forma come un mezzo ad esprimer l'idea. Io parlo di Bartolomeo Camulio pittore siciliano, il quale nella metà del decimoquarto secolo diede in Palermo un'opera maravigliosa del suo genio e del suo senso squisito nell'arte. Nell'atrio settentrionale del convento dei frati minori conventuali di san Francesco in Palermo, propriamente in quel muro che aderisce alla chiesa, stette per lungo volger di secoli questo quadro prezioso, rappresentante Maria Vergine col bambino, con la iscrizione in antichi caratteri:

NOSTRA DOMINA DE UMILITATE
MCCCXXXXVI HOC OPUS PINSIT
MAGISTER BARTHOLOMEUS DE CAMULIO PINTOR.

Vedesi dipinta come una cappelletta con arco composto di tre linee curve formanti un trifoglio, più alta e più rotonda a guisa di semicerchio la piegatura centrale. Due colonnine spirali fingon di sorregger quest'arco, il quale è tutto all'intorno ornato di fregi ad imitazione di musaico, che fanno di elegante cornice al quadro. In mezzo è Maria sedente, in atto di stringersi con ambe le mani al seno Gesù

[1] ARDIZZONE (MATTEO), *Dell'utilità della poesia e delle cagioni della sua decadenza in Italia ai nostri tempi; discorso.* Vedi Giorn. Off. di Sicilia, 17 e 18 dicembre 1858.

bambino, il quale con molta grazia ed innocenza poggia le manine sulla parte destra del petto della madre, e accostandosi alla bocca il pollice sembra che abbia voglia di latte. Maria è ricoperta di un ampio manto ceruleo, che scendendole dal capo e raccogliendosi d'innanzi sulle braccia e sulle gambe tutta le involge la persona con larghe ed elegantissime piegature. Così l'arte italiana dava al vestiario della Vergine la maggior dignità e verità istorica, in corrispondenza al carattere asiatico di sua patria, dove finor si mantiene fra le donne di Nazareth, e giusta il La Martine ed altri par che rimonti insino ai tempi degli antichi patriarchi. La semplicità biblica di esso, la schiettezza dei colori che vi concorrono, la maestà che le pieghe sinuose del manto danno alla persona, la grazia del velo che accerchia i lineamenti della fisonomia, tutto concorre ad appropriarlo al regio grado della divina Madre, alla di cui individualità trovasi ormai sì associato dalla consuetudine, da esser divenuto condizione assoluta dell' idea pittorica che la rappresenta [1]. Da ciò l' umile Vergine di Nazareth fu in Oriente rappresentata col ricco manto delle imperatrici bizantine, sedente in dovizioso seggio, e con una imponenza nel sembiante veramente imperiale. Narra Leland [2], storico irlandese, che quando i normanni conquistarono la gran Brettagna, le figure che ivi si veneravano della Vergine erano espresse nell'antico vestimento delle dame sassoni, ed arroge che le più nobili matrone costumavano di vestire i simulacri di Maria dei loro abiti più magnifici; il quale uso rimane in Palermo sino al presente secolo, e sopra ogni altro il simulacro della Vergine assunta ai Cappuccini appare adorno delle più sfarzose vesti donategli già da Carolina regina, e di preziosissimi ornamenti offerti da varî principi e signori. Ma nelle rappresentazioni della scuola italiana fu sostituita alla immensa ricchezza una semplicità somma; e nel quadro del Camulio in vece di esser Maria in condizione di terrena imperatrice, ell' è col capo cinto di raggi e di dodici stelle, e con ai piedi la luna, in modo sublime dinotando il suo celeste impero. Il qual concetto è superiore di gran

[1] D'Azeglio, *Sulla genesi dei due principali tipi dell'arte cristiana;* luogo cit. pag. 392.

[2] Leland, *Histoire d'Irlande,* tom. II.

lunga all'uso che si ebbe in Italia di decorar colla corona delle regine della terra la Regina del cielo, come nelle Madonne di Taddeo Gaddi e dell'Orgagna nel camposanto di Pisa, di Lorenzo nell'accademia di Venezia, di Simone in Bologna, di Mino e di Laurati in Siena e di altri. Tanta semplicità e tanta grazia della figura di Maria nel quadro del Camulio mirabilmente si risolve nel viso di lei, il di cui vero carattere non perfettamente corrisponde al disegno che qui ne apprestiamo. Quella fronte piana e serena, quei contorni di viso tendenti ad ellisi, quegli occhi grandi, espressivi, maestosi, annunziano l'ingenuità, la riverenza, l'umiltà, miste a una espressione di amore santissimo, che trasporta oltre i limiti del creato.

Sotto la figura della Vergine in un'ampia striscia è una preziosa composizione in piccole figure; cioè nel mezzo una croce cogli strumenti della passione di Cristo, e dall'uno e dall'altro canto alcuni battuti in atto di disciplinarsi, ed uomini e donne prostrati ginocchione in supplichevole atteggiamento; il che può alludere a qualche calamità che imperversava quando il quadro fu dipinto: la qual calamità pubblica eran forse le guerre intestine dei potenti signori, che desolavano allora la Sicilia, poichè il potere feudale aveva libero campo alla prepotenza ed all'ingiustizia su tutte le popolazioni dell'isola, distrutta l'autorità sovrana, rovinati gli antichi ordini del governo, ridotti i principi senza prerogative, senza erario, senza potestà e senza demanio, divenuta un fantasma la dignità loro. Il merito di quella composizione è veramente grande; e in talune opere del quattrocento si desidera talvolta simile sviluppo. Non men di trenta figure ivi sono affollate, e tuttavia è da ammirar molto talento di prospettiva, sommo studio nel disegno, e gusto assai sviluppato nel comporre, nel colorire e quel ch'è più nell'esprimere un sentimento intimo di religiosa venerazione; i quai pregi vivamente risplendono eziandio nelle due figurine dipinte ai due lati dell'arco, che rappresentan la Vergine Annunziata e l'angelo annunziatore. Il dipinto è a tempera, sopra una tela tenacemente alla tavola incollata, siccome nota il Vasari che facevasi, per avere la tempera una durata maggiore che sul nudo legno.

Però è da riputarsi ventura che questo quadro, unico per pregio in Sicilia, sia scampato nel decimosettimo secolo all'universal perse-

cuzione artistica bandita da coloro che materializzaron l'arte, sconoscendo il più alto scopo di lei, la rivelazione del sentimento, e avendo in uggia come stentate ed infantili tutte le opere create con quel sentire. Rimase dunque ignorato per allora quell'egregio dipinto, finchè nei primordi del secolo presente, quando l'amore ed il sano gusto per le belle arti cominciarono a rinascere, i frati minori conventuali con generosità spontanea il cedettero alla piccola ma preziosa galleria della università di Palermo, che si è andata formando coi donativi degli individui e di alcune società religiose [1].

Che diremo ora del merito del dipinto e dello sviluppo notevolissimo che ottenne la siciliana pittura da Bartolomeo Camulio? Diremo che quando le arti nella loro ingenua schiettezza sorgevano e progredivano nell'italo continente, noi pure splendemmo d'una gloria che nulla ci lascia invidiare all'arte italiana in quei tempi più celebre. Che se qui le politiche vicende e l'anarchia feudale tolsero colla pace la ricchezza e l'artistico incremento, onde di cuoio e di maglie anzichè di gale i potenti vestirono, e gli artefici non trovarono occasione di moltiplicarsi e di gareggiare, facendo progredir l'arte con passo celere ed incessante, però non mancaron pochi ma altissimi ingegni, pei quali sin dal quartodecimo secolo trovansi le belle arti al grado medesimo di sviluppo in Sicilia ed in Toscana. Il gran merito di Camulio e dei suoi contemporanei consiste in avere spinto l'arte al perfetto mercè dell'idea, e per essa aver fatto progredire il vero mezzo dell'arte, cioè la forma. L'ideale noi vogliamo intendere un concepimento dell'umana intelligenza, indipendente dai sensi, sibbene provocato dalle relazioni colla natura esteriore. L'intelletto adunque, traendo partito dalle impressioni della natura come strumento a concepire il bello, col fervore della mente e dell'inspirazione si astrae sovente fuor della natura stessa, e crea immagini e forme che concepisce per mezzo di un trascendentale sentimento, e che non ha la natura così ideali e perfette. I caratteri dei principii dell'arte così ravvisati evitano uno sterile idealismo, e un sensualismo abbietto e pedissequo. Al genio si debbe il concepire, l'apprestare i mezzi alla natura, perchè senza tai mezzi il genio sarebbe incapace di esprimere,

[1] Vedi l'annesso disegno del quadro del Camulio.

esanime la natura senza l'idea che la governi. L'idea e la forma; ecco i due grandi elementi delle arti belle. Leonardo da Vinci, quel divino artista ed altissimo pensatore, lasciò scritto che il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della sua mente; e che sieno le attitudini degli uomini in tal modo disposte, che con quelle si mostri la intenzione del loro animo. Dando uno sguardo alla Madonna del Camulio un grande slancio dello spirito cristiano è mestieri che vi si ammiri. Quanta riverenza e quanto affetto non offre al tempo stesso nel suo sembiante la Vergine verso il divin bambino che del suo latte ella nutre! Come puri, modesti e semplicissimi quegli atteggiamenti! come rivelano la venerazione dell'umana creatura verso il creatore, e come si congiungono in modo sublime coi più profondi sensi di un cuore materno! Si ravvisa nel concetto di quella figura, con poche linee condotta, la più eccellente di tutte le creature umane, la concepita senza ombra di colpa riconoscere la divinità del suo pargoletto, ed adorarlo come un angelo del cielo può adorare Iddio, ed amarlo e careggiarlo come può in terra la più sublime delle madri. Ecco come il nostro Camulio seppe sollevare a gran sublimità l'ideale dell'arte, mercè la forza del suo genio e la squisitezza del sentimento. Biasimeranno taluni, come in tutte le opere di Cimabuo, di Giotto, di Masaccio ed anche del divin Perugino, la secchezza e la immobilità delle forme e degli atteggiamenti: ma a costoro che infelicemente disconobbero l'essenza del bello nell'arte e sono indegni di una sublime risposta che dà loro il grande da Vinci, potrebbesi dir soltanto, che l'arte nei primi periodi del suo sviluppo perfezionar doveva le idee, ed alle forme applicarsi nei secoli appresso. Osservò intanto Leonardo [1] che « il moto mentale muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua e in là, perchè il suo obbietto è nella mente, la quale non muove i sensi quando in sè medesima è occupata. » Però, secondo il nostro valoroso Giuseppe Meli [2], a volere esprimere nei santi, nei beati, nei devoti la santità la venerazione pel supremo Fattore, la

[1] Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura.*

[2] In un dotto discorso inedito per la solenne premiazione al concorso di belle arti dell'anno 1854 in Palermo.

sublimità della preghiera, la concentrazione dello spirito negli augusti misteri delle cose divine non eran d'uopo scontorcimenti e mosse da iracondi o maniaci, come poi si videro nella decadenza dell'arte, e neppure azioni spesso sguaiate di sorpresa, di comando, e di impetuoso operare, come fecero gl' imitatori fedeli della natura. Si guardi attento nelle sembianze e negli atteggiamenti delle figure nel quadro di Bartolomeo Camulio, e neghi chi può di scorgervi evidentissima pietà e quel calore morale assai più difficile ad esprimersi di ogni impetuoso e subitaneo movimento. Che se quegli artefici, pur dice il prof. Meli, mancarono alquanto nel rilievo per la non intera conoscenza delle teorie delle ombre, se mancaron talvolta di segnar le ossa ed i muscoli esattamente a suo luogo, perchè non conoscevano interamente la struttura del corpo umano e la scienza anatomica, se mancaron sovente nel particolareggiare proporzionatamente al punto della distanza; però nella espressione più evidente del tema, nei movimenti più spontanei e più propri delle passioni, dei pensieri, degli affetti, nell'andamento dei panni, che accordasse colle azioni delle figure e con intera la composizione, e più di tutto nelle inflessioni delle parti e delle teste, a rivelare l'interno sentimento furono mirabilissimi. Ed in ciò nei tempi posteriori, quando Michelangelo e Rafaello riempivano il Vaticano di altissime maraviglie, e Leonardo dipingeva quella Cena famosa, a cui tutte le artistiche scuole dovevano e debbono inchinarsi, si progredì sempre.

Il trecento diede dunque in Sicilia come nella penisola un gran passo al progredir dell' arte per espressione morale caratteristica. Pare già che l'impulso del nazionalismo artistico si fosse qui sviluppato ben tosto. Sino al 1314 non si ha pittura nazionale nel Piemonte; del 1368 è la prima pittura del Genovesato che nulla abbia di greco, nè posson contarsi le pitture di Savona e di altre città, che son di stile bizantino [1]; tutte di greco stile riconobbe il Lanzi le pitture anteriori a quest'epoca nel milanese [2]; in Cremona nel palazzo

[1] Rosini, *Storia della pittura italiana*. Pisa, 1839, tom. I, pag. 72 e 93; nel proemio all'epoca prima.

[2] Lanzi, *Storia pittorica della Italia*. Milano, 1825, vol. III, pag. 487.

di Lanfranco Oldovino fu dipinta la battaglia del 1213 frai cremonesi e i milanesi, dove i primi riportaron vittoria [1], ma ignoti ne sono i pittori e perdutane l'opera; la scuola mantovana nasce col Mantegna; la veneta conserva il grecismo sin molto dopo la morte di Giotto; la scuola ferrarese prende origine da Gelasio, il qual fioriva nel 1240, ma le di cui opere o son perdute, o ridipinte, o incerte: la modenese da Tommaso, che nel 1352 dipingeva nel capitolo dei domenicani in Treviso [2]; e la parmigiana non va al di là delle pitture del suo Battistero terminato di costruirsi nel 1280, poichè altre del 1233 se ne citano, ma perite. Che se veniamo alla scuola bolognese, quantunque si abbia in s. Stefano un gran monumento anteriore al terzodecimo secolo, è riputato greco dal Lanzi [3] senza ulteriore contradizione. Di greco stile pur sono le Madonne dette di san Luca, dipinte da quel Luca uomo di santa vita, di cui il Lanzi ha mostrato che sia la Madonna dell'Impruneta [4], il quale fu discepolo probabilmente di quei vecchi greci che lasciaron quindi, al dir del Vasari, smarrirsi e perdersi la pittura in Firenze innanzi al 1250. Altre enumerate dal Malvasia come di quel tempo, o anche anteriori, sono, al dire del Lanzi [5], *così ben fatte, che dee sospettarsi essere state ritocche da Lippo Dalmasio*. Nella scuola romana, oltre la Vergine in santa Maria Maggiore, ch'è attribuita a san Luca, ed altre pur greche e che giusta il Lanzi [6] portan talora greci caratteri, le pitture di Subiaco han la data del 1219 e il nome di Conciolo *(Conxiolus pinxit)*; ma son pur esse di stile bizantino, ed il Cristo dal Lanzi accennato in s. Chiara di Assisi è tutto ridipinto e d'ignoto autore. Da Tommaso degli Stefani, vissuto ai tempi di Carlo d'Angiò, prende giusta origine la scuola napoletana; ma quegli non può, per testimonianza di Marco da Siena, *in grandezza di fare* competer con Cimabue, sebbene

[1] ZAIST, tom. I, pag. 12. ROSINI, luogo cit.
[2] LANZI, Op. cit., vol. III, pag. 343.
[3] LANZI, Op. cit., vol. IV, pag. 7.
[4] Nota inoltre il Lami (*Diss.* pag. LXVII), che la Madonna di Bologna è segnata dell'iscrizione: OPUS LUCAE CANCELLARII.
[5] LANZI, Op. cit., vol. IV, pag. 7.
[6] LANZI, Op. cit., vol. II, pag. 12.

gli sia contemporaneo [1]. Nè Giunta Pisano, di cui sin dal 1202 si ha ferma memoria [2], e che, giusta il padre Angeli, era stato dai greci maestri rozzamente instruito e verso il 1210, il primo fra gl'italiani, trovavasi già di avere appreso l'arte della pittura [3], nè Guido da Siena colla sua Madonna del 1221 ancora esistente [4], nè Margaritone in confronto di Cimabue possono, al dire del Bottari, meritarsi il nome di pittori. Costoro diedero, è vero, una spinta all'arte italiana e fecero i primi tentativi a svincolarla dalla maniera dei greci, ma colui che veramente ne è degno del titolo di restauratore fu Cimabue. Quando però in Sicilia troviam vestigia di pittura nazionale sino ancor dai tempi normanni, non si deve ad essa una gloria soprastante ad ogni vanto delle altre scuole italiane? Tacciamo della somma influenza che presero per fermo i nostri nell'arte del musaico nel secondo periodo della normanna monarchia, quando appresso cinquant'anni e più di studio sotto i greci maestri l'arte divenne più siciliana che greca, laonde molto sviluppo verso lo stile indigeno è da ammirar nei musaici di Monreale. Tacciamo ancor di tutte le vetuste Madonne attribuite a san Luca e di tutte le altre dei tempi normanni, perchè ancora conservano il carattere bizantino. Concediamo pure che niuna parte abbiano avuto i nostri ai dipinti della cripta di san Marziano in Siracusa, perchè il grecismo tuttavia ne domina lo stile e le iscrizioni latine sono bensì comuni ai musaici del duomo di Cefalù che sono fermamente greci. Ma egli è certo che prima del 1182 vi ebbe

[1] Rosini, Op. cit., tomo I, pag. 73.

[2] Questa memoria si ha da un importante documento pubblicato dal Ciampi, dove si legge: « *In nomine sanctae et individuae Trinitatis, et sunt anni Domini millesimi CCII in Kalendis Junii, Ind. Quinta. Manifestus sum ego Struffaldus quondam Stabilecti, quia per hanc cartulam venditionis proprio nomine vendo et trado tibi Juncta quondam Guidocti pict. videlicet una petia de terra etc.* »

[3] « *Circa annum salutis MCCX Juncta Pisanus, ruditer a graecis instructus, primus ex italis artem apprehendit* » Angeli, *Collis Paradisi amoenitates, seu sacri Conventus Assisiensis historiae, libri duo.*—In un codice antico lesse Juncta magister all'anno 1210 il Da Morrona, *Pisa illustrata*, vol. II, pagina 117.

[4] Vedine il disegno presso Rosini, Op. cit., vol. I, pag. 76.

qui un maestro Pietro pittore, in si felice condizione per quei tempi che possedeva una vigna a Cribello, che la sua figliuola ed il di lei marito avevan ceduto alla regia corte, e Guglielmo secondo con suo privilegio di quell' anno incorporò alle possessioni del monastero di Monreale [1]. È pur certo delle pitture di santa Rosalia (argomento tutto nazionale) sin da quando Gualtieri Offamilio fece erigere e decorare il duomo di Palermo regnando Guglielmo secondo, della Vergine della Luce in Trapani, con la data del 1211, tuttavia esistente e di stile non pedissequo alla greca scuola, del san Giovanni del 1200 già ai benedettini di Messina, miseramente perduto in preda alle fiamme, e di altre vetuste opere delle quali è incontrastabile l'esistenza, perchè l'arte dal servaggio del grecismo non poteva ad un tratto lanciarsi nel libero campo del genio, che indi occupava in parte quando Antonio di Antonio dipingeva in Messina nel 1276 i suoi quadri di san Placido, e nella chiesa dei Sette Angeli e nella Cappella dell'Incoronata in Palermo veniano espresse pei colori sulle pareti quei maravigliosi soggetti e quelle classiche storie ch'ebber bisogno di un' arte libera da ogni vincolo che senza indugio avrebbe corrisposto allo slancio del pensiero. Che è mai di Cimabue paragonando ai suoi soggetti di poche figure le due immense composizioni or or citate dei nostri? Attestar dunque è mestieri che a più alto volo si estolse l' ingegno artistico dei siciliani nell'origine dell'itala pittura, e che gli esempi grandiosi che rimasero del grecismo nei musaici valsero ad innalzare il vivido genio dei nostri artefici a concepir maravigliosamente, quasi incutendo loro a vergogna che per venir lasciando il vecchio stile s'immiserissero le loro idee.

Ma se di tante stupende opere più non rimanesse alcun vestigio nè alcuna memoria, la questione dell' arte siciliana si risolverebbe in Bartolomeo Camulio, di cui sebbene altro non resti di certo che

[1] « Et per un privilegio dato in Palermo del giugno nel 1182 piombato co 'l « suo sigillo et sottoscritto dai medesimi concesse al suo real monasterio. . . . « . . . ; la vigna di mastro Pietro pittore, vicina a Cribello, che sua figliuola « insieme con suo marito havevano ceduto alla regia Corte ». Lello, *Historia della chiesa di Monreale,* Roma, 1596; frai privilegi dell'arcivescovato di Monreale, § XXXII, pag. 26 e 27.

il quadro che abbiam qui prodotto in disegno, stabilisce in Sicilia un tal progresso artistico da non mostrar degenere la nostra pittura nell'epoca di Giotto. Che se più non rimangon pitture del Camulio di sì gran composizione da potersi raffrontare al famoso Cenacolo ovvero al quadro degli apostoli intorno al corpo della beata Vergine del grande da Vespignano, basta quel quadro a mostrare che del pennello di Giotto sarebbe degnissimo, e che il Camulio in più grandi soggetti, se egli trattònne, il valor di colui avrà potuto raggiungere. Ma perchè l'arte procede per gradi, e siccome opera dell'umano intelletto non può di un subito svilupparsi, ma bisogna che passi di stadio in stadio sino alla meta del perfetto, non è possibile che dalle nere e torve Madonne bizantine, che sotto i normanni furon dipinte, siasi sviluppata per momentaneo impulso del Camulio. Furon dunque maestri a costui quei valorosi artefici che al pari di Giunta, di Guido, di Margaritone e ancor di Cimabue sciolsero l'arte dall'influenza dei greci ed elevarono a grandi idee la mente, apparecchiando il campo al Camulio, che per essere il primo dei nostri che abbia costituito il vero stile della siciliana pittura, merita senza controversia il glorioso titolo di Giotto siciliano.

L'arte maravigliosamente progrediva. L'entusiasmo religioso faceva sentirsi vivissimo nei tempi della sventura, quando era mestieri di sollevare al cielo gli sguardi e con gli sguardi il cuore, e rassegnarsi contemplando quanto Maria fu umile nella sua gloria immensa; quanto il Verbo di Dio soffrì per l'uman genere, prendendo sembianze di servo, umiliandosi come il più vile di tutti gli uomini sino alla croce. Era mestieri, io dico, che esempi di così sublime rassegnazione avessero presenti gli uomini di buon volere, viventi in mezzo alle prepotenze ed alle ingiustizie di un secolo anarchico. Vediam quindi la religione nei più sublimi esempi della sua umiltà inspirar la mente degli artefici e dar tali opere, che per grande impulso dell'espressione morale compenetrano l'anima di un tal sentimento di venerazione verso i misteri augusti di nostra fede, che fa tutta sentirci la tenerezza del cristianesimo, ed avviva lo spirito, e solleva a Dio il cuore e l'anima.

Di tal profondo sentimento religioso si riman compresi riguardando un magnifico Cristo dipinto sopra pietra nella sacrestia della chiesa

parochiale di san Giovanni dei Tartari in Palermo, scoverto nell'anno 1628; e che il Castellucci ed il Mongitore [1], uomini di mastina erudizione e di mente bambina, stimaron dai fedeli sottratto all'empietà dei saraceni, durante il dominio di costoro: pensaron dunque che fosse anche anteriore a tal periodo, mentre sarebbe mestieri disconoscere tutte le opere dell'italiana pittura del trecento, per negar che quello vi appartenga fra le migliori e le più sviluppate. È la sola figura del Nazareno, espressa al naturale insino al busto in quell'atteggiamento in cui dal romano preside fu mostrato agli ebrei dal pretorio. Non è possibile di esprimere con parole ciò che il genio con poche linee ivi espresse. In quel concetto sublimissimo, anzichè un uomo che soffre si vede un essere infinito ed onnipotente, un Dio esinanito per la salvezza dell'uomo, piegar la fronte quasi carca del peso delle miserie umane, un giusto per intima natura soffrir generosamente pel più vile colpevole, e l'onnipotente degli esseri mettersi in mano del più abbietto, per salvar lui medesimo che il percote e l'uccide. Chinata la fronte, chiusi gli sguardi, l'aspetto verissimamente divino inimitabile per dignità suprema, per profonda angoscia, per sublime pietà, legate insieme dinanzi le braccia, un pallore di morte diffuso nel volto e per l'intera persona; ecco il Cristo che un dei più valorosi artefici nostri dipingeva nel declinar del quartodecimo secolo, opera degna di Giotto e ancor dell'Orgagna. È da sospettare che sia del Camulio; molta corrispondenza avvertendosi nello sviluppo del disegno e sopra ogni altro nella pallidezza del colorito, ch'è la più speciale caratteristica del fare di lui, col prezioso quadro della Vergine che abbiam precedentemente illustrato. Se nella sua integrità rimanesse una Madonna pur dipinta sopra pietra, che insieme al Cristo fu rinvenuta, più facile sarebbe il paragone; ma essa fu tutta ridipinta e pochissimo o nulla conserva del primitivo carattere. Pur chi vederla bramasse la ritroverà in san Giovan dei Tartari sul primo altare dal lato dell'epistola, tutta coperta da una pitturaccia dell'Addolorata che è mestieri ritogliere.

[1] Castellucci, *Giornale sacro palermitano,* Pal. 1680, pag. 192. Mongitore, *Palermo divoto di Maria.* Palermo, 1719, tomo I, cap. LVI, pag. 572.

Esiste nella casa Capodieci in Siracusa una striscia di tredici quadrettini piccolissimi sopra tavola, rappresentanti i dodici apostoli, e Cristo in mezzo, nel medesimo atteggiamento e della pietà medesima che quello ora accennato in san Giovan dei Tartari in Palermo; di merito inferiore mostransi però le figurine degli apostoli. Con immenso sentimento morale è dipinta una tavola posseduta dall'abate Taranto nel monastero dei cassinesi in Catania, dov'è espresso il Cristo similissimo ancora a quel dei Tartari, ed una tabelletta dell'epoca medesima, che si conserva nel museo Biscari in Catania, il di cui soggetto è il Nazareno crocifisso con la santa Madre e la Maddalena. Che vengan gl'ignoranti spreggiatori dell'arte di quest'epoca, e dicano in presenza a questo quadretto preziosissimo, che nel trecento l'arte rimaso infante; vengan piuttosto, se il sanno, ad ammirare il nudo di quel Cristo, e non potrau negare che non solo il morale sentimento ma tutta l'espressione debba a quell'epoca gloriosa per le arti invidiar l'età presente.

Contemporanea al Camulio, e sebben diversa nello stile, sempre di un carattere evidentemente siciliano, è nella sacrestia della chiesa parochiale di san Giovanni in Siracusa una gran tavola, dov'è dipinto nel centro san Lorenzo martire in atto di orare, col capo cinto di un nimbo in cui è scritto in gotici caratteri SANCTVS LAVRENTIVS; la qual figura è un capolavoro di espressione e di sentimento, ed ai lati son figurate in sei quadretti, tre per ciascuna banda, le gesta, i miracoli, il martirio e le esequie del santo, e in un segmento superiore la santa Vergine col bambino. Inferiori in merito alla figura principale son per fermo le piccole composizioni dei quadretti; ma in mezzo a figure molto riprensibili per grettezza trovansene del quattrocento degnissime, perchè sino a quest'epoca si ebbe stento a dipingere in piccole dimensioni, non essendo lo sviluppo generalmente diffuso nella forma, nè tutti gli artefici avendo ingegno di pari energia: laonde non tutti i dipinti siciliani del decimoquarto secolo raggiungono la perfezione del Camulio, il quale pur nelle piccole dimensioni — come nelle figurine della striscia inferiore del suo quadro della Madonna — riuscì con merito al di là dell'età sua. Rivelavan lo sviluppo medesimo dell'arte, sebbene alquanto inferiori di perfezione al Camulio, quei trittici ch'erano nella sacrestia della chiesa

di san Michele Arcangelo, ma non si sa che se n'abbia fatto in ricostruir la chiesa, e un altro trittico, assai commendevole per colorito e per artificio di ombre, — donde sospetterei che fosse dei primordi del quattrocento se ne corrispondesse il disegno, — nella chiesuola di san Gregorio in Randazzo, dove in fondo dorato è espressa nel mezzo Maria con in grembo il bambino, da un lato san Giacomo, dall'altro una vergine siciliana, forse sant'Agata o santa Lucia; e al di sopra nel compimento del trittico, quasi a modo di frontispizio, da un lato la Vergine, l'angelo annunziatore dall'altro, e nel centro in mezze figure assai pregevoli Maria con Gesù deposto della croce. Molta precisione e considerevole sviluppo mostra un piccol dipinto sopra rame, che si conserva dall' abate Taranto e rappresenta in piccolissime figure la Madre di Dio, *Mr. Dni.*, con in grembo il bambino, e santa Caterina. Più sviluppate e dell'ultimo periodo del trecento sono una Madonna col divin bambino ed accanto un angioletto, in figure intere, nella chiesa dei carmelitani, ed un' altra nella chiesuola di san Giovannello, in Siracusa, dove sebbene non si scorga in tutto perduta l'influenza del grecismo, una celebre spinta al progresso è da avvertire.

Non lontana dallo stile del Camulio è in Siracusa una croce di legno dipinta in santa Lucia, la quale non poco commendevole è per la figura del crocifisso e per le due della divina Madre e della Maddalena, che nell'estremità delle braccia della croce son dipinte. Bambina vi è l'arte del nudo — e tale è ancora nella prima maniera di Giotto; — ma si grande espressione che attinge, tutta dalla scuola nazionale proviente. Sommo sviluppo è in un altro quadretto dell'abate Taranto, che rappresenta il Nazareno sulla croce e le due Marie in atto di pio e doloroso raccoglimento; dove più di ogni altro è da pregiar l' eccellenza del comporre, in che gareggia in merito col divin magistero del Camulio. Importante ancor sarebbe la mezza figura del Redentore che soffre, nella chiesa del Crocifisso in Noto, dipinta su tavola di un palmo, ma tutta ridipinta e guasta; è collocata in una gran croce adorna di arabeschi, e Littara [1] e Pirri l'at-

[1] Littara, *De rebus netinis liber*. Panormi, 1593, pag. 6.

tribuirono a san Luca. Una croce vi ha pur del trecento nella sacrestia della chiesa dell'Ammiraglio in Palermo, dipintovi il crocifisso confitto da quattro chiodi, di poco sviluppo nel disegno, ma di molto merito nell'artificio considerevolmente progredito dei colori, sebbene in fondo dorato.

Si vede in tai soggetti siccome l'arte dell'epoca assai più curasse l'espressione, che la bellezza delle linee; quindi il supremo martirio del Nazareno fu una delle opere predilette, e sviluppò viepiù la tendenza a dignitosamento commovere. Non così in tutte le rappresentazioni analoghe dei secoli VIII, IX, X ed anche del sorgere dell'XI, dove prevale un'impronta spiccata di grandezza e di serenità tutta divina. In tal guisa in quel musaico rappresentante il crocifisso, che nel 705 il pontefice Giovanni VII fece eseguire nella basilica di san Pietro, e di cui rimane il disegno, vedesi prevalere al dolore la gloria di Colui che morendo sulla croce rigenerava l'uman genere e il conciliava con Dio: ivi perciò il volto del Salvatore è grave e sereno, aperto lo sguardo, diritto e saldo il capo e contornato dal nimbo crocifero, le membra confitte da quattro chiodi, tutta vestita di tunica la persona; e sì dignitosa calma, ad onta di un carnefice che gli ferisce con un'asta il costato ed un altro che gli porge alle labbra una spugna intrisa di fiele e di aceto. Appiè della croce stanno in atteggiamento di eroica costanza e di severa pietà la Vergine e san Giovanni, e dall'un lato e dall'altro quasi nel ciel sospesi il sole e la luna, scolorando i loro raggi per la morte dell'autor della natura. Or cotale spirito di gloria e tale espressione di serenità, in che fu uno dei tratti più spiccati dell'arte antica, considerandosi il sacrificio del Golgota, anzichè nei patimenti del divin Verbo, negli effetti del riscatto, si rivelan del pari in una pittura della crocifissione dell'ottavo secolo, che già vedevasi nelle catacombe dei santi Giulio e Valentino, della quale, sebben perduta, rimane il disegno, e nel *Volto santo* di Lucca e nei crocefissi di Aleppo, di Sirolo presso Ancona e del battistero di Firenze, dove in tutti il capo del Cristo è cinto di real diadema e sovente il corpo di lunga tunica rivestito, la quale è color di porpora, come la stola degl'imperatori nei manoscritti bizantini di quest'epoca. Ma in seguito cotal carattere di eroismo divino venne a perdersi col maggior decadimento, mentre da altro canto

l' ascetismo degli ordini monastici influì energicamente sul genio e sull'arte, modificando in senso opposto a quello dell'antichità. Il soggetto della crocifissione divenne ovunque tetro e terribile anzichè glorioso e consolante; e mentre l'arte sforzavasi di rappresentare i patimenti morali e fisici, cadeva in una truce deformità, segnando uno stato della più bassa imperfezione o della più fresca infanzia. Tal mutamento di concetto però sviluppandosi nell'arte italiana sin dai suoi primi periodi, destò poi tale una forza di religiosa pietà e di patetico sentimento, da venirne l'animo piamente commosso; e mentre rappresentando il Cristo sulla croce tranquillo e sereno sembrar potrebbe che la divinità confortato avesse la fralezza umana di lui, si vien mossi all'incontro nel concetto italiano da pena efficace in veder tanto soffrire il Creatore del mondo. Questo carattere desta commozione profonda; l'altro l'allontana coll'idea della gloria e del trionfo. Cimabue, Giotto, Giunta da Pisa, Buffalmacco e Stammatico rappresentarono il Cristo agonizzante fra mille dolori, e la Vergine immersa nel pianto; Masaccio nel dipinto della Crocifissione eseguito nella basilica di san Clemente raggiunse il massimo grado del patetico, senza evidente espressione di gloria. Tali pitture colpiscon con forza l'animo di colui che mira, mentre si rimane indifferenti guardando le antiche, dove la serenità impedisce qualunque sentimento di malinconia, contraddicendo altronde il vangelo, il qual descrisse il Nazareno come segno dell'universal vitupero, bestemmiato, esecrato, schernito nei patimenti. Le rappresentazioni della sofferenza fisica, dice Hegel [1], han bisogno è vero di esser nobilitate da un'idea che si elevi al di sopra dei tormenti dell'anima e del corpo e che lasci travedere l'espressione della bellezza; ma questa idea, malgrado il bello spirituale ch'ella rende, non è un balsamo divino che guarisce le ferite del corpo, ma un sentimento intimo che signoreggia il dolore e gli dà una espressione tutta spirituale, mostrandosi a traverso dei patimenti, ed ancor nella gloria includendo la sofferenza come elemento essenziale. Or questo è il concetto foggiator delle itale scuole nella storia

[1] HEGEL, *Cours d'esthétique, traduit par Bénard.* Paris, 1840, deuxieme partie, pag. 117.

della passione del Cristo; concetto difficile ad esprimersi, che trionfò nell'arte sin da Cimabue. Che se prima di lui nell'infanzia della pittura fur viste quelle tetraggini e quelle truci rappresentazioni di patimenti corporei, che senza uno raggio di oltranaturale dignità sono estranee al divin carattere del Nazareno, poscia si ebbero in tal genere esempi della più alta inspirazione del genio cristiano. Fra questi è da enumerare il Cristo in san Giovan dei Tartari in Palermo e tutti gli altri dipinti siciliani di tal soggetto che abbiamo sinora enumerato ; opere in verità maravigliose, che all'idea della pena mirabilmente congiungono l'idea della gloria, e nell'umana natura che soffre compenetrano quasi un raggio dell'essenza divina che trionfa.

In cotali dipinture vedesi compiuto il progresso dell'arte nel trecento, compiuta la via ch'essa dovè percorrere in quel secolo di restaurazione, per indi perfezionarsi nel seguente con mezzi più splendidi e con fortuna più felice. Simil progresso si scorge in un affresco nella chiesa dei carmelitani in Palermo, della quale l'origine si fa risalire ai normanni, propriamente in una vetusta cappelletta or convertita in miserabil ripostiglio. Ivi è una volta a crociera archiacuta, che nel punto d'intersezione forma nel centro come un rosone pendente in cui è scolpito l'agnello di Dio. In una delle pareti vedesi il Salvatore di bellissimo sembiante, in figura poco minore del naturale , il quale assiso atteggia la destra a benedire , e tien colla sinistra il globo; due angeli accanto librati sulle ali, e da ogni parte serafini in atto di venerarlo. In due scompartimenti della crociera rimangono nella volta alcune vestigia di figure senili di merito altissimo (poichè nei due altri più non se ne avverte alcun' orma) , e tenendo svolte fra le mani scritture, pare che rappresentino profeti, e forse Elia ed Eliseo fondatori dell'ordine carmelitano. Sommo è lo sviluppo in queste dipinture, non solo per la considerevole regolarità del disegno, ma pel progresso altresì del colorito e per l'artificio dei piani e delle ombre, laonde si vede preparato il sentiero al nuovo stadio che si conveniva percorrere nel quattrocento.

Affresco del secolo XIV in Palermo.

Ma non tutti gli artefici eran di egual valore; non tutti raggiungevano quel grado di morale sviluppo che ai più valorosi è dato in ogni tempo e con maggiore energia di attingere. Quindi alle opere più deboli di quest'epoca appartiene un affresco in quel palazzo Chia-

ramonte in Palermo, il quale, come già stabilimmo [1], ebbe origine nel 1307 e verso il 1320 fu compiuto. Questo affresco, il di cui disegno fu riportato dal Rosini [2], rappresenta la Vergine in piedi, coperto il capo e tutta la persona da un'ampio manto a guisa di dalmatica alla maniera bizantina, tenendo col destro braccio il divin bambino, di sveltissima figura, ed accennandolo colla destra; il sembiante di lei partecipa tuttavia di quel greco carattere che generalmente cominciava in quest'epoca a sbandirsi nell'arte italiana. Sta dalla parte destra, tutto rivolto allo spettatore, un santo vecchio con lunga barba e con capelli irsuti e cadenti sulle spalle, ampia la fronte ed imponente, magre le tempia, il qual con ambe le mani mostra il suo cuore in mezzo al petto ignudo, e dalla destra gli vien fuori in una lunga striscia una leggenda latina; le spalle ha coperte di un lungo e ruvido manto affibbiato al collo, e dalla cintura in giù gli cade una mezza veste affibbiata ai fianchi. Dal lato sinistro della Vergine si vede san Pietro martire, in abito di frate domenicano, il quale addita colla destra la Vergine, ed ha fesso il capo da un coltello, in emblema del suo martirio. Manca in generale questo dipinto di quella spigliatezza di movenze, di quella forza di espressione e di quella naturalezza di forme ove in quest'epoca condusse la pittura nostra Bartolomeo Camulio: mal si appose quindi il Rosini in voler dare questo dipinto come caratteristico dell'arte siciliana nel quartodecimo secolo, perchè il merito di quel solo, di cui in questo periodo riman se non altro un'autentica opera, è tale da apprestare alla Sicilia un vanto fra le più sviluppate scuole italiane.

Pertanto in una gran sala del medesimo palazzo, che fu fabbricata nel 1380 per ordine di Manfredi Chiaramonte, come da un'iscrizione già per noi recata rilevasi [3], tuttavia esiste una preziosa volta di legname sostenuta e scompartita a varie file di cassettoni da grosse travi, che nei lati son dipinte d'infinite bizzarrie e di soggetti quasi grotteschi, ed a sostegno delle travi sono apposti dei mensoloni, che oltre ai fregi variatissimi han dipinto sulle fronti un buon numero

[1] Vedi il primo volume di quest'opera, lib. IV, pag. 322 e 324.

[2] Rosini, *Storia della pittura italiana*. Pisa, 1841, tomo III, pag. 104.

[3] Vedi vol. I, lib. IV, pag. 323 e 324.

di stemmi delle più distinte famiglie di Sicilia; poichè tale uso era invalso in quei tempi, che le armi delle più potenti famiglie apponevano scambievolmente i baroni nei loro palagi, quasi per mostrare il vincolo che il potere feudale riuniva: così in Siracusa nell'esteriore prospetto del palazzo Montalto, ch'ebbe origine negli ultimi anni del decimoquarto secolo da una cotal Macciotta Mirgulense, siccome altrove si fè noto, vedonsi del pari intagliate in un'ampia fascia che divide l'inferiore dall'ordine superiore dell'edificio le armi delle più nobili case che di quei tempi fiorivano per ricchezza e dominio. Nella sala del palazzo Chiaramonte primeggian gli stemmi della Sicilia e di Palermo, della dinastia aragonese in Sicilia, dei Clermont di Francia, di Guiscardo e della normanna dinastia, perchè i Chiaramonte venner di Francia insieme col Guiscardo e coi normanni conquistatori; poscia gli stemmi di Gerusalemme, di Portogallo, del regno di Ungheria e delle antiche nobilissime famiglie Alagona, Abbate, Barcellona, Carretto, Castiglia e Leone, Chiaramonte, Cesario, Incisa, Lanca, Lauria, Moncada, Montaperto, Opizzinga, Palizzi, Passaneto, Peralta, Rosso, Sclafani, Spatafora, Spinola, Santo Stefano, Valguarnera, Ventimiglia e di altre che non son più note ai dì nostri. Ma ciò che importa sopra ogni altro all'arte sono i preziosi dipinti, dei quali son decorate lateralmente le robuste travi, rappresentando bizzarre cacce ed argomenti di vivere campestre: così vedonsi cacciatori a piedi ed a cavallo ferir con lunghe aste ogni genere di animali e di fiere, che alle forme han molto del grottesco, dragoni con volto umano, cerbiatti, orse, leonze, e bestie di nuove specie e di nuovi sembianti; gente campagnuola, che sta intorno alle sue capanne a mirare i campi dove ha sparso tanti sudori; contadine che carolano coi figliuoletti all'ombra del loro abituro, e simili scene sollazzevoli, che son condotte con tanta grazia ed artificio da dover tenersi in gran pregio. Molto sviluppo in verità vi si avverte nel disegno, molta sveltezza nei movimenti, ed insolito ardire in riccamente comporre; ma a prima vista si ravvisa il carattere dell'epoca alla poca o nessuna scienza della prospettiva, onde quasi tutte si vedono in unica linea le figure, al difetto dei piani delle ombre e alla debolezza e pallidità del colorito, che non prima del quattrocento la siciliana pittura potè aver perfetto.

Un'altra sala contigua a questa pur v'era decorata in egual maniera, ma barbaramente fu ricopertone il tetto da una volta di calce; e sappiam dall'Inveges [1], che v'eran dipinti in una trave tre guerrieri a cavallo, con gualdrappe adorne dell'impresa chiaramontana; e quel di mezzo era il martire san Giorgio, protettore di sì potente famiglia. Ma più non avanza alcun vestigio di questa pittura, la qual risentiva certo il carattere medesimo dell'altra che per fortuna rimane ed è da guardar da ogni ingiuria.

Famiglia degli Antonii in Messina.

Assai poco sappiamo dei valorosi che all'arte siciliana dierono in quest'epoca tanto incremento, i quali esser dovevan molti, secondo le tante opere diverse di merito e di stile, eppur del tempo medesimo. Oltre di Camulio, quel rigeneratore dell'arte nostra che perpetuò il suo nome in una delle sue opere più maravigliose, altra memoria più non resta che di un Jacopello d'Antonio, secondo di quella virtuosa famiglia donde sorse non guari dopo Antonello da Messina, splendido luminare dell'arte nel quattrocento. Jacopello adunque, che forse ne fu l'avolo, fu l'ultimo dei trecentisti e fiori ancora nelle prime decadi del secolo quintodecimo. Nella chiesa dei domenicani in Messina, sino all'anno 1849, allorchè quella chiesa fu distrutta dall'incendio fatale che devastò o perdette importantissimi monumenti di quel bel paese, rimaneva una famosa tavola rappresentante san Tommaso d'Aquino in atto di disputare in un consesso di dottori, di cardinali e di vescovi, entro un tempio di magnifica architettura; opera di merito altissimo, per detto di Hackert e di Grosso-Cacopardi [2] che attentamente l'osservarono, sì pel sentimento e l'espressione delle sembianze e pel gusto delicato nelle glorie di angioletti, come ancora per la disinvolta semplicità dei panneggiamenti e lo sviluppo del piegheggiare scevro di ogni secchezza o affettazione.

Una copia di questo dipinto, la quale è certo di epoca posteriore

[1] Inveges, *Cartagine siciliana*. Palermo, 1651, lib. II, cap. VI, pag. 408 e seg.

[2] Hackert, *Memorie dei pittori messinesi*, pag. 12. Grosso-Cacopardo, *Memorie dei pittori messinesi*. Messina, 1821, pag. 3.

e di maggiore sviluppo — tanto che il cavaliere Puccini riputolla opera originale di Antonello da Messina [1] — vedesi tuttavia nella chiesa dei domenicani di santa Cita in Palermo; e corrisponde perfettamente alla descrizione che fanno della tavola di Jacopello gli scrittori messinesi. Non potrebbe essere affatto una replica dal medesimo artista eseguita, se questi, come consentono altronde tutti gli scrittori di Messina, fu Jacopello; perchè il quadro esistente in Palermo ne mentisce con chiarezza l'epoca, mostrando uno sviluppo proprissimo della fine del quattrocento; quindi fu ben dal Puccini attribuito ad Antonello, e noi soggiungiamo all'ultima e più sviluppata maniera di lui, che più si accosta al fare dei cinquecentisti. Che il dipinto di Palermo sia stato condotto sull'altro del medesimo soggetto in Messina non è a dubitarne; molto più che il Galeotti già accennò in un suo opuscolo, per riferto dei domenicani di Messina, di essersi trovato documento autentico nel loro archivio, che i frati del medesimo ordine abbian voluto dipinto identicamente quel soggetto stesso della disputa di san Tommaso per la loro chiesa in Palermo. Ma non più archivio, nè quadro, nè convento ai domenicani di Messina rimane dopo l'incendio già mentovato; quindi a tal uopo sarebbero inutili più diligenti ricerche. Forse Antonello da Messina, prendendo il concetto dal quadro dell'avolo, com'era desiderio dei frati che l'opera gli commisero, dipinse a suo modo e con lo sviluppo dell'epoca sua quella tavola che tuttavia in Palermo si ammira, sulla quale a suo luogo ritorneremo, appartenendo con tutta evidenza al cadere del quintodecimo secolo.

Di Jacopello ricordasi finalmente un bel quadro della Vergine, ch'egli dipinse per la chiesa di san Bartolomeo in Messina; ma secondo scrive il Samperi [2] fu poi spedito in Calatro nella Calabria, donde non più se ne ha notizia; laonde la Sicilia è del tutto priva di opere di questo artefice, che certamente concorse moltissimo alla gloria della nostra pittura, perchè lasciò nome di sè in un'epoca in

[1] Puccini, *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonii.* Firenze 1809.
[2] Samperi, *Iconologia di Maria vergine protettrice di Messina,* pag. 48.

cui quest'arte sentì bisogno di uomini di gran genio, e quindi allora il distinguersi valse virtù grandissima.

Miniatura. Ma poichè si ragiona dell' arte in Messina bene sta il dar notizia qui in ultimo di alcune miniature di un codice messinese del trecento, che si conserva nella biblioteca del monastero dei cassinesi in Catania, ed è un trattato di *maniscalchia*, in pergamena in quarto, scritto in siciliano dialetto da Bartolo Spatafora messinese nel 1368. Così ha per titolo : *Accumenza lu libru di la maniscalchia di li cavalli di lu magnificu misser Iuhanni de Cruyllis;* dal che potrebbe stimarsene autore il Cruyllis: ma passando a leggerne la prefazione vedesi quel Bartolo Spadafora darsene il titolo di autore, secondo il suo pensamento ed ingegno, come egli dice, proccurando in tal guisa l' utile dei cavalieri destinati alla milizia e dilettanti delle giostre, *in lu annu di la incarnaciuni di nru Signur Ihu Xpu a li MCCCLXVIII ali XII jorni di lu misi di aprili di la VII indiciuni*[1]. Ma il pregio veramente singolare di questo codice sono ottanta figure diverse di freni che in otto fogli van premessi all' opera, giusta i vari difetti e vizi dei cavalli ; così ad esempio : *a cavallu di pichula bucca*, *a cavallu ki ziva, a cavallu spurtaturi, a cavallu spagnusu ecc.* Ma il soggetto è troppo meschino perchè possa avere un gran merito artistico ; sebbene per l'accuratezza con cui quelle figure son condotte, delle quali la prima è ben miniata rossa all'intorno, è da accorgersi che l' arte di miniare era in Sicilia ben coltivata. Già sin dai tempi anteriori alla conquista dei normanni si ha quella famosa miniatura, di cui sopra fu recato il disegno, a capo della tanto disputata pergamena dei capitoli della confraternita di s. Maria Naupactitessa. Fregi ed arabeschi di ogni maniera non mancano nei diplomi siculo-normanni; ed è da sospettar di rimbalzo, che progredita in Sicilia come in Calabria fosse quest' arte del miniare, dal prezioso codice calabro del carme di Pietro di Ebulo in lode di Enrico VI, sulle vicende di Si-

[1] Nelle *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, (Palermo, 1756, tomo I, parte III, pag. 3) è una lettera dell'ab. Vito Amico a Domenico Scavo, intorno a questo codice della biblioteca dei cassinesi di Catania, il quale tuttavia si conserva ed è stato per noi recentemente osservato.

cilia fra l'imperatore e Tancredi [1]: conservasi nella pubblica biblioteca di Berna, e fu pubblicato nel 1746 in Basilea da Samuele Engel, coi disegni di tutte le miniature di cui è arricchito, le quali rappresentan le storie di Enrico e di Costanza, e dalle iscrizioni appostevi in un corrotto latino chiarissimamente si vede che sia opera italiana, forse dei salernitani, perchè Ebulo patria dello scrittore è un paese presso Salerno. Laonde in veder tanto progredita quell'arte nella parte meridionale della penisola, che tante attinenze aveva con la Sicilia, è da stimar che questa nostra isola, tanto avanti altronde nella pittura e che grande influenza aveva di monaci basiliani e benedettini, i quali allora si versavano con tutto studio ed impegno a copiare e miniar codici, non siasi tenuta da sezzo in quest'arte, in cui altronde avea dato per l'innanzi splendidi esempi. Gli amanuensi di Sicilia furon per ogni verso valentissimi; e basta in prova di ciò un martirologio siciliano del 1254, nella biblioteca dei benedettini di Catania, per le sue miniature delle lettere capitali, ai fregi delicati o nitidi che l'adornano in gran copia e con varietà mirabile. Non è qui a proposito di parlar del loro merito sommo nell'arte di copiare: ma ciò soltanto si accenni, ad onor della Sicilia, che un codice della biblioteca dei benedettini, scritto in Catania allo spirar del secolo decimoquarto, usa diverse crittografiche epigrafi, simigliantissime ad altre esistenti in Germania pria dell'ottavo secolo; e siccome queste ultime, dopo passate per più secoli e regni, furon solo interpretate un secolo fa (1757) come *mistero*, è per la Sicilia gran vanto che i suoi più semplici amanuensi abbiano avuto, son già cinque secoli, il segreto e l'uso di ciò che non si era potuto praticare in Francia ed in Germania sino al decimottavo secolo [2].

[1] Petri D'Ebulo, *Carmen de motibus siculis et rebus inter Henricum VI romanorum imperatorem et Tancredum seculo XII gestis.* Basileae 1746.

[2] Quel codice della casinese biblioteca è un comento sui salmi, di Remigio d'Auxerre (*antisiodorensis*): pergamena, in folio; carattere semigotico, iniziali e titoli in rosso, rigato a matita, doppia colonna, richiami all'ultima estremità del margine, poche abbreviazioni, con tutti i segni diplomatici del secolo XIV cadente. Fu lavoro di due amanuensi diversi, il primo dei quali, terminata

Dell' arte delle drapperie.

Finalmente è mestieri dire alcun motto di un' arte, la quale a prima vista par che non entri nel campo delle arti belle, ma che pel modo con cui fu trattata principalmente nell' epoca normanna e nella sveva confina molto con la pittura ornamentale, e diede in questo genere preziosi lavori. Ugone Falcando [1], scrittore accuratissimo di quei tempi e che molto soggiornò in Sicilia, descrive le fabbriche di drapperie contigue alla reggia di Palermo, dove si tesse–

l' esposizione del salmo XXXI, dopo quarantacinque fogli, scrisse a piè della pagina :

Npnp. prſsfntks. mfnsks. mbrckk.
sfptkmſ. kndkctkpnks. fxplkckt.

Ivi la crittografia, giusta il sistema dell' imperatore Augusto rapportato da Isidoro, è limitata alle sole vocali, e l' ab. Luigi Della Marra impiegato a quella biblioteca ottimamente vi lesse :

Nono presentis mensis marcii
Septime indictionis explicit.

Poi l'amanuense della seconda metà del codice, distinto ad evidenza dal primo, alla fine totale del lavoro scriveva :

l\ψrzncφψs . dz . m\tzr\ . dφctψs . dz
x\nnφ . dz . c\th\nz\ . mz . scrφps.

Vi hanno qui delle crittografiche variazioni sulle sole vocali con segni arbitrari; e il Della Marra tradusse :

Laurencius . de . matera . dictus . de .
Janni . de Cathanea . me . scrips .

Ecco il nome di un valente amanuense catanese, che scriveva crittograficamente verso il declinare del quartodecimo secolo. Vedi Della Marra, *La crittografia nel secolo XIV in Sicilia;* memoria inserita nel Giornale del gabinetto letterario dell'accademia gioenia di Catania, nuova serie, vol. IV, pag. 28 e seg., Catania 1838.

[1] Falcandus, *In suam de regno Siciliae historiam praefatio ad Petrum panormitanae ecclesiae thesaurarium.—De calamitate Siciliae.*—Presso Caruso, *Bibl. hist. Sic.* tom. II, pag. 407.

van tele ad uno a due o a tre licci, anche sciamiti e drappi color di rosa *(diapistum)*, e sopra ogni altro stoffe lavorate a disegni circolari con fiori e scudi, e tessuti di seta e di oro con varietà di gemme qua e là spiccanti. Di queste più preziose manifatture trovaronsi rivestiti i reali cadaveri nelle tombe del duomo di Palermo quando nel principio di questo secolo furono scoperchiate [1], e il drappo della veste del re Ruggero, di cui il Daniele [2] reca in parte il disegno, si vide lavorato orizzontalmente di enormi serpenti a due teste, avvinghiati fra loro, formando nell'interno due ordini di rombi, in mezzo ai quali erano al di sopra ad intervalli ora un guerriero a cavallo, ora un animaletto ideale, e dentro i rombi inferiori e nei vertici sporgenti di quei di sopra, ad intervallo con le due teste dei serpenti che vengon fuori, e sotto ancor delle teste, animaletti di bizzarre forme e di stranie figure. Assai più bello era il drappo della veste regale di Arrigo VI di Svevia, della quale bensì il Daniele produsse il disegno nella sua importante opera sui regali sepolcri del duomo di Palermo (tav. C, F, H); ed ivi si vedon verticalmente dei fregi bellissimi, che sembran quasi la prima espressione di quel delicato gusto di ornati che poi con tanta perfezione sviluppossi nel cinquecento, essendo in ciascun dei rami, che tendono all' insù spalmandosi in tralci e foglie con eletto gusto, or due colombe in atto di beccarsi, or due cerbiatti. L'arte vi si annunzia sommamente progredita dopo i tempi di Ruggero, corrispondendo ciò che argomentasi da Niceta Acominate e da Falcando, che i successori di quel re sino al secondo Federico avessero perfezionato ciò che egli cominciato avea.—Quando Ruggero, o per cupidigia di nuove imprese o per prender vendetta dall'imperatore di Oriente che i suoi ambasciatori aveva imprigionati, spedì in Grecia una poderosa flotta di galee e vinse Corfù, Cefalonia, Corinto, Atene, Tebe ed altri paesi del greco impero, egli è noto come un gran numero di periti nell' arte delle drapperie e donne ancor molto abili in queste manifatture furon tratti in Sicilia

[1] Gregorio, *Dei regali sepolcri della maggior chiesa di Palermo, e delle vesti e degli ornamenti dei regali cadaveri;* fra le *Opere scelte,* Palermo, 1853, pag. 698 e seg., pag. 712 e seg., § VI e VII.

[2] Daniele, *I regali sepolcri del duomo di Palermo illustrati.* Napoli, 1774.

in mezzo alle greche genti di ogni condizione che caddero in mano dei nostri [1]. Da ciò spinto Ruggero, siccome colui che di altissimo animo era e ad ogni prosperità dei suoi stati splendidamente provvedeva, riunì in Palermo tutti gli artefici e le donne che lavoravan di drapperie, perchè i siciliani da essi questa manifattura imparassero; e quando fu fatta pace coll'imperatore di Oriente, tutti restituì i prigionieri, meno dei tebani e dei corinti, che, più periti essendo in tai lavori, egli aveva prescelto [2]. Imperocchè prima di tal venuta dei greci gli sciamiti e i drappi di vari colori con oro tessuti non si lavoravano se non in Grecia, ovvero dai musulmani; ma indi quest'arte si diffuse da Palermo in ogni parte d'Italia. Non per tanto i musulmani lavoravan pur essi incessantemente sotto i normanni nelle loro fabbriche di tessuti, senza che della concorrenza dei greci si sgomentassero; e dalla loro manifattura del *tirâz* uscivan lavori in quel genere stupendi. È noto qual sia stato il numero e la potenza dei musulmani stabiliti in Sicilia, quale impegno abbia avuto il re Ruggero a trasfondere in Sicilia l'elemento della loro civiltà, e qual grado di libertà civile essi abbian goduto sotto il primo ed il secondo Guglielmo. Non sia dunque maraviglia, siccome l'islamica decorazione vedesi ovunque preferita nei palagi di quei principi e fin nelle chiese normanno-sicule allora erette, che sia rimasto ancor nelle virtuose mani dei saraceni quello splendido artificio, che sommo incremento aveva già da quei di Spagna ricevuto. Dalle officine dei musulmani di Palermo usciva infatti nel 1133 quel magnifico pallio di seta, ricamato in oro di una cufica iscrizione che ha la data dell'egira e contiene le lodi del re Ruggero, a cui da quelli fu offerto in dono [3]; ma poi venne tolto alla Sicilia ed or si conserva in Norimberga fra le altre vesti imperiali. Similmente le ossa dell'imperator Federico, allorquando i regi avelli del duomo di Palermo si aprirono,

[1] NICETAE ACOMINATI, *Excerpta*, apud CARUSO, *Bibl. hist. Sic.* tom. II, pagina 1160 e seg.

[2] NICETAE ACOMINATI; luogo cit., pag. 1164. Anzi egli attesta, scrivendo nel principio del terzodecimo secolo: *Hodie quoque Thebanos et Corinthios in Sicilia texendis preciosis auratisque vestibus incumbere videas.*

[3] Vedi della presente opera vol. 1, pag. 160 e 161.

ritrovaronsi coperte di una veste ricamata di cufiche iscrizioni, che per congettura di Teofilo Murr sono i primi esempi della scrittura arabica ornata [1]. Ma fa stupore a prima vista, che ivi anzichè il nome di Federico sia segnato ed encomiato quel di Ottone imperatore, e quindi che il frale dell'uno sia ricoperto della veste dell'altro, il qual fu suo nemico ed acremente contrastògli l'imperio. Però è da ricordare che morto Guglielmo secondo i musulmani non ebbero più pace in Sicilia e le rivoluzioni qui avvenute sotto il re Tancredi turbarono in tal guisa le cose loro e tanto gli esacerbarono contro i cristiani, che da indi innanzi si ruppe ad aperta discordia; e sebbene il duro e violento governo di Arrigo li avesse contenuto alquanto, pur dopo la morte di lui e di Costanza sua moglie, traendo partito dalle tante traversie onde fu travagliata la minorità di Federico, gli si ribellaron contro. Ma quando cresciuto negli anni ei potè mostrar la forza del suo potere e far rispettare il suo nome, mancando i musulmani di ogni soccorso da potergli resistere a fronte, fu mestieri che ad Ottone si rivolgessero, il quale già aveva espugnato gran parte della Puglia e della Calabria, ed alla conquista dell'isola il chiamassero; quindi in tal congiuntura è da credere che quella veste imperiale gli avessero trasmessa in dono. Scomunicato e deposto dall'imperio, Ottone IV non lasciò mai di contrastare il trono a Federico, che dopo di lui vi era stato promosso: ma allorchè quegli in più battaglie fu battuto, e da Filippo re di Francia sconfitto e messo in rotta, ridottosi in un castello di Sassonia ove fu strettamente assediato da Federico, gravemente infermossi e vi morì di crepacuore. Dicesi che pria di morire abbia rinunziato all'impero, e fin consegnato a Federico la corona di Roma e tutte le imperiali divise, fra le quali esser doveva la veste dai musulmani di Sicilia do-

[1] Tali iscrizioni cufiche furono tradotte dal Tychsen e pubblicate dal Gregorio, *Rerum arabicarum quae ad historiam siculam spectant ampla collectio*. Panormi, 1790; *Monumenta cufico-sicula*, class. III, pag. 178. Ecco la versione latina del Tychsen:

Imperium alemannicum mite est. Hoc est munus pro imperatore *Othone*, *amico, hospitali, victorioso, inclyto, strenuo, liberali, vigilante, magno, fideli, excellenti, sapiente, justo, protectore, hospitali, victorioso, inclyto.*

natagli. Ma tutto ciò, che è riportato da una cronaca anteriore al 1295, scritta in antico linguaggio francese [1] e tolta di peso dal Pipino scrittore del terzodecimo secolo [2], viene in sostanza convalidato, ma nelle spezialità con maggior verisimiglianza corretto (poichè alquanto inverisimile è per fermo che Ottone ancor vivente abbia tutto ceduto al suo nemico) dal testamento di Ottone medesimo, dov'egli principalmente comanda a suo fratello Enrico conte del Reno, che dopo la sua morte egli presso di sè conservi tutte le sacre reliquie e le insegne imperiali, perchè indi a colui le consegni che venga dai principi di Germania unanimemente eletto e riconosciuto: e quando avvenir possa che per tal mezzo racquisti il patrimonio perduto, permettegli che li dia per prezzo [3]. Si ha infatti dalla cronaca belgica

[1] *Otho s' enfui, et li dus de Brabant qui avec lui estoit et Hue de Bove. Cil. eschaperent, et s'en ala Othes en Alemagne. Quant Federic oi dire que Othes estoit decontis en Flandre, et qu'il s'en estoit afuis, si assembla grant gens, et ala ser lui. Quant Othes oi dire que le roi Federic venoit sor lui a tant grant gens, si voidà Alemagne, et ala a Soissons en la terre de son frere, et le roi Federic apres, et le chaca tant qu'il atainst, et l'assiegea en un chastel. Là prit maladie à Othon, si fut; mort; mes ancois qu'il morust, se demist il de l'empire, et rendi au roi Federic la corone de Rome et les adoubemens qu'il portoit quant il estoit empereur.* — GUILELMI TYRII, *Continuata historia belli sacri*: presso MARTENE, *Veterum scriptorum et monumentorum ampla collectio*, vol. V, § LXIV, pag. 679.

[2] *Otho itaque a praelio fugiens una cum duce Brabantiae perrexit in Alemanniam. Fridericus vero, his cognitis, contra eum copias suas eduxit. Quod Otho audiens, in Saxoniam apud fratrem confugit, quem Fridericus insequutus, eum in quodam oppido obsedit, in quo idem Otho morbo languescens diem clausit extremum. Ante tamen quam moreretur, gravi arctatus obsidione, diadema cum sceptro et reliquis imperialibus insignibus coactus est tradere Friderico.* — FRANCISCI PIPINI, *Chronicon*, cap. XIV; presso MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, tom. IX, pag. 639.

[3] *In nomine sanctae et individuae Trinitatis. Otho quartus romanorum imperator et semper augustus dilectis fidelibus suis, H. fratri suo palatino comiti Rheni, in eo qui est salus. Omnium quae temporaliter acta sunt, ne instabilis temporis sequantur naturam, testimonio litterarum sunt commendanda. Nos igitur pro remedio animae nostrae testamentum facientes, omni affectione qua possumus, te, frater palatine H. comes Rheni, rogamus ut si Deus, in cujus ditione cuncta sunt posita, praeceptum suum de nobis fecerit,*

che Federico ricevette dal fratello di Ottone le sacre reliquie, le divise imperiali e tutte le altre vesti dell'estinto, sborsandogli prima undici mila marche [1]: laonde non è da maravigliarsi che della magnifica veste mandata in dono dai musulmani di Sicilia ad Ottone imperatore siasi trovato ricoperto il cadavere di Federico [2]. Questa arte conservavasi dunque in Sicilia sino ai tempi di lui, e dai cristiani e dai musulmani splendidamente essendo conservata, somma considerazione merita pel gusto degli ornamenti e degli arabeschi di che eran vagamente ricamate o tessute quelle stoffe preziose; laonde non è inutile che se n'abbia fatto alcun cenno, per dimostrare che anche qui si attinse in tal genere la perfezione dei fregi bizantini, di che i migliori esempi si hanno nei panneggi delle figure greche dei musaici del duomo di Cefalù e della Cappella di san Pietro in Palermo, ed anche la vaghezza e l'eccellenza degli sciamiti delle manifatture musulmane di Spagna.

Or null'altro rimane a dire della siciliana pittura nell'epoca che ci abbiam prefisso. Noi l'abbiam veduta sorgere maravigliosamente, ed indi svilupparsi con originalità grande. Ammirata sin dal quar- Conclusione.

ut universae carnis viam ingrediamur, quatenus pro amore Dei et in ea fide qua nobis dominio et fraternitate astrictus es, sanctam crucem, lanceam et coronam, dentem sancti Joannis Baptistae, et imperialia insignia, praeter pallium, quod dandum est ad s. Egidium, XX septimanas post decessum meum conserves, et nulli hominum sub coelo repraesentes; nisi ei quem principes Germaniae unanimiter elegerint, et juste aut ipsi qui nunc electus est, si principes in eum consenserint, et pro his representandis pro Dei honore et nostra salute nullam accipere pecuniam, nisi nostrum et tuum patrimonium per imperialia possis requirere.—Narratio de morte Othonis IV imperatoris ex MS Villariensi; presso Martene, *Thesaurus novus anecdotorum,* tomo III, pag. 1376.

[1] *Obiit (Otho) XIV calendas junii fluxu sanguinis, postquam regnaverat cum Philippo annis XI, solus autem X. Fridericus itaque rex coronam et lanceam caeteraque regalium ornatuum insignia recepit ab Henrico duce Saxoniae, fratre Othonis quondam imperatoris, datis eidem duci undecim marcharum millibus. — Magnum Chronicon Belgicum*, apud *Script. Germ.* Pistorii, tom. I, pag. 221.

[2] Gregorio, *Delle vesti e degli ornamenti dei regali cadaveri nei sepolcri del duomo di Palermo;* fra le *Opere scelte*, Pal. 1853, § VII, pag, 712.

to secolo e bramata nella penisola, sol qui si sosteneva in mezzo alle persecuzioni ed ai patimenti; ceduta altrove e depressa, trionfante in quest'isola. Dai bizantini ricevuto nel medio evo l'orientale elemento, acquistò fra noi un carattere fermamente nazionale, e dai greci di Sicilia fu per lungo tempo e con amore l'arte religiosa esercitata [1]. Nè quando dopo il greco imperio fu forza alla Sicilia di cedere alla violenza dei musulmani l'arte cristiana si estinse, e i tempi di quell'avversa dominazione non men gloriose vestigia apprestano della esistenza di lei, le quali anzi dimostrano che mentre l'arte in Italia tuttavia giaceva nella più abbietta rudità, attingeva in Sicilia tal grado di perfezionamento che non prima di due secoli fu comune alla penisola. Dopo la normanna conquista le belle arti e specialmente la pittura mostrammo siccome abbiano avuto fasti gloriosissimi, perchè, risorta la civiltà del cristianesimo, esse ne costituirono il precipuo elemento, e svilupparonsi rapidamente mercè la universale protezione dei conquistatori, e ne sorsero grandiose opere in tempo brevissimo, che i posteri guardano attoniti come miracoli della potenza dell'arte. Osservammo come sin dalla sua infanzia sia stata la pittura siciliana ricca di mezzi. Pei musaici fondossi qui una scuola di valorosi, che a preferenza della penisola spinse l'arte accanto alla più perfetta scuola dell'oriente; e sebben la greca influenza sembri innegabile, pure il carattere nazionale, evidentemente impresso nei musaici della seconda epoca, convince che sull'elemento straniero il genio siciliano seppe creare una scuola propria del tutto ed originalissima.

[1] A quando a quando si è accennato in quest'opera allo stato delle belle arti in Sicilia sotto la dominazione bizantina; ma il piano prefisso cominciando dai normanni e non prima, non è sembrato a proposito il trattarne estesamente. A coloro che volessero saperne di più soccorrerebbe l'aureo libro del GAETANI, *Icones aliquot et origines illustrium aedium ss. Deiparae Mariae, quae in Siciliae insula coluntur*. Pan. 1657-63. Ivi sin dalla prefazione così cominciasi: *Nilus monachus in vita s. Philareti graece ms., quae Messanae in Bibliotheca s. Salvatoris asservatur, in eo praecipuam Siciliae laudem reponit quod multa habuerit sacella et templa sanctorum admirabili pulchritudine et immensitate, inter quae augustiora sanctae Dei Genitricis nomine decorabantur: constat ex ms. vita s. Leonis catanensis episcopi nobilissimum templum Virgini floruisse olim Catanae anno circiter DCCXV, etc.*

Come progredita fosse la miniatura sin da prima dei normanni, come esercitata dipoi sino al quartodecimo secolo vedemmo da splendide testimonianze. Ma fu la maggior gloria della pittura nostra il non essersi perduta in Sicilia la maniera del dipingere a fresco, obbliata già dagl'italiani finchè Giunta da Pisa non l'introdusse nell'itala scuola o almanco ve la diffuse. La pittura a tempera fu comunissima; e dal buon numero d'immagini sacre che di quest'epoche ci avanza, ben rilevammo come la Sicilia fosse compenetrata dallo spirito del cristianesimo, di cui l'arte consideravasi come l'espressione. Questo sentimento diedele il maggiore sviluppo nel trecento, quando il carattere morale quasi pervenne al più alto grado di perfezione, e la forma si sviluppò sotto l'impero dell'idea; sotto quell'impero che una turba profana non conosce, e bestemmiando del santo scopo dell'arte la rende simile ad una meretrice, che volgendo attorno il cupido sguardo, ignara di sè medesima, dal brutale amplesso della materia chiegga sua vita. Ma che è mai la materia senza che il divo raggio dell'alma non l'acciti e l'avvivi? Incomposta, inerte, stupida massa. I modelli che appresta la natura ai suoi tapini imitatori, sebbene in loro abbian vita e forma e senso, valgono allo scopo dell'arte materia inane; perchè comunque s'imprenda a modello un naturale obbietto, non può mai corrispondere a quell'ideale bellezza che il soggetto dimanda invano alla natura, e che sol può dargli il genio di chi nacque veramente all'arte.

LIBRO VI.

DELLA SCULTURA IN SICILIA SOTTO I NORMANNI, GLI SVEVI E GLI ARAGONESI.

SOMMARIO

Idee generali. — La scultura nelle età classiche. — La scultura nei primi tempi del cristianesimo. — Sculture primitive cristiane. — La scultura in Sicilia sotto i normanni e prima. — Candelabro marmoreo in Palermo. — Arabesco in rilievo. — Se si siano fatte statue sotto i normanni? — Sculture di capitelli.—Altre sculture.—Capitelli nella cripta di san Marziano in Siracusa.—Antiche sculture nel museo dei cassinesi in Catania e nel museo Biscariano. — Del lavorare il porfido. — Sepolcro del re Ruggero. — Due sepolcri di porfido in Cefalù. — Sepolcri di Arrigo VI e di Federico II e rilievi sul porfido.—Spiegazione dell'emblema dei leoni.— Sepolcro di Costanza la normanna. — Sepolcro di Guglielmo I. — Sculture del chiostro di Monreale. — Sculture del chiostro di Cefalù. — Paragone delle nostre sculture con quelle di Bonanno da Pisa—e di Barisano da Trani.— Epoca posteriore; arco marmoreo in Catania.—Sculture della porta del duomo di Messina. — Fonte battesimale in Naro. — Sepolcro del duca Guglielmo in Palermo.— Sculture della porta in s. Antonio della dogana in Palermo—e di un architrave in san Michele arcangelo.—Fregi di una porta in san Martino in Randazzo.—Tomba di Federico d'Antiochia in Palermo.—Altre tombe in Monreale. — Tomba di Guidotto arcivescovo in Messina. — Dell'intaglio in legno. — Della plastica. — Dell'oreficeria. — Dei lavori di niello, di tarsia e di cesello. — Del coniar le monete.— Dei lavori di grosserie. — Conclusione e rassetto generale.

Omero e Dante in rappresentare la divinità suprema espressero vivamente il carattere dell' arte pagana e dell' arte cristiana in che differisca. Per accennare il suo consentimento alla vittoria dei Troiani

...... il gran figlio di Saturno i neri
Sopraccigli inchinò. Su l'immortale
Capo del Sire le divine chiome
Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo [1].

Augusta idea e maravigliosa, che esprime il potere supremo del re degli Dei, ed ai sensi lo rappresenta.

[1] Omero, *Iliade*, lib. I, trad. di Monti.

Non così però l'Alighieri in contemplar l'essenza divina alla quale egli perviene:

Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto lume parvemi tre giri
Di tre colori e d'una contenenza:
E l'un dall'altro, come Iri da Iri,
Parea riflesso; e 'l terzo parea fuoco
Che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto 'l dire e come fioco
Al mio concetto! e questo, a quel ch'io vidi,
È tanto, che non basta a dicer poco.
O luce eterna, che sola in te sidi,
Sola t'intendi, e da te intelletta,
Ed intendente te ami ed arridi [1].

Da tal contemplazione quale idea si tramanda ai sensi? Oscura, misteriosa, indistinta, ineffabile; poichè l'essenza infinita non può comprendersi che dalla divinità stessa. Ecco dunque in che è diverso nel paganesimo e nel cristianesimo il carattere dell'arte. Colà in una forma sensibile e dinamica spinta quasi al sublime si attinge nell'arte il perfetto, perchè i soggetti, rappresentando più o meno perfetto l'uomo, riescono distinti e facili. Ma nel cristianesimo, dove poco influisce il sensibile, ed il mistero prevale, l'espressione esser debbe predominata dall'idea, per così meglio approssimarsi all'ideale cristiano, siccome nel cinquecento avvenne per Michelangelo, per Rafaello, per Gagini, per Ainemolo, e per un'immensa schiera di valorosi che onorarono intera l'Italia.

Come nelle classiche antichità del paganesimo la Sicilia non tenesse dietro alla Grecia nell'arte della scultura parlano gloriosamente i più famosi nell'antica storia. E sol bastano ad attestar sì gran vanto i preziosi rilievi delle metope di Selinunte, dell'epoca di transizione dell'arte egizia alla greca, la bellissima Venere Callipiga in Siracusa, che gareggia con quella tanto rinomata dei Medici, e lo stupendo Antinoo nel palazzo del senato in Palermo, degnissimo di Fidia e di

[1] DANTE. *Paradiso*, canto XXXIII, v. 115 e seg.

Policleto. Vari gloriosi avvenimenti per l'antica scultura nostra cennammo dagli antichi scrittori nell'introduzione a quest'opera [1]. Vano però sarebbe di entrare ora in un terreno che non ci è proprio, e già calcato con gran successo da altri più di noi gagliardi, bastando il notare in vanto sempiterno della Sicilia, che l'arte divina della scultura le sia stata propria sin dai più remoti tempi, e che forse da essa l'ebbe la Grecia. Quindi a ben ragione disse della scultura l'immortale Pietro Giordani [2], che sia singolarmente propria di noi italiani, perchè per noi si mostrò fino dai suoi principii bella e stupenda, perchè noi primi e soli la risuscitammo, e perchè non si trova nazione che o per copia e grandezza di opere, o per numero ed eccellenza di scultori voglia pur contendere coll'Italia. Ed a tanta gloria concorse da questo estremo lembo la Sicilia; concorse nell'antichità emulando Grecia e Roma; concorse dopo il nuovo risorgimento delle arti mercè il genio dei suoi valorosi, che nell'epoca di Michelangelo onoravano questa nostra terra e l'Italia con essa.

La trasmutazione delle idee e dei principii operata dal cristianesimo, siccome su tutte le arti del bello, influì ancora sulla scultura, che sebbene decaduta dalla sua antica gloria, ne lasciava però le orme luminosissime. Le arti italiane, mancando d'incitamento e mosse dall'amore di novità, decaddero sin dopo Commodo. L'antica religione, privata di ogni prestigio, indi perseguitata, non era più sufficiente a sostenere le arti; ed il loro ripullulare era, al dir di Cicognara, come quello di una vampa splendente in sul mancargli l'alimento, e come il rialzarsi d'un ferito che ad ogni sforzo ricade e la lena gli manca onde reggere il peso del corpo. Se durante l'imperio vi furono alcuni periodi privilegiati, che diedero opere degne degli aurei secoli, non è da aver maraviglia, ed anzichè dalla qualità della esecuzione il decadimento rilevasi dalla qualità delle opere.

Non più quei templi giganteschi che imponevano venerazione, quasi rappresentando nella immensità delle moli la sovranità dei numi; ma invece poche are votive e simulacri. L'impotenza poi della scul-

[1] Vedi l'introduzione, vol. I, pag. 12 e seg.

[2] GIORDANI, *Opere*. Italia, 1821, vol. XIV, pag. 52: nel ragguaglio della Storia della scultura del Cicognara; estratto dalla Biblioteca italiana, 1816.

tura sotto Costantino si scorge da quel suo arco trionfale, dove tutto ciò che v'ha di bello e di ammirabile fu tolto ad un arco eretto due secoli prima a Trajano; anzi non poche di quelle preziose sculture vi furon poste senza competenza alcuna, discordando dal tutto dell'edificio, che gli artefici di allora non seppero che decorar goffamente. Dopo l'imperio di Costantino diedero le arti l' ultimo crollo, prostituendo la sua dignità la scultura, non più riservate le statue ai numi ed agli eroi, ma divenute strumento del vizio e destinate a rappresentar cortigiane ed istrioni. Ed a ciò prima si aggiunga il male delle guerre civili, indi quello delle invasioni, che operarono la perdita di tanti artistici monumenti. I destini del paganesimo furon decisi da quando Teodosio propose al senato di Roma : *se il culto di Giove o di Cristo dovesse costituire la religione dei romani* [1]. La presenza dell'imperatore e l'esilio di Simmaco ebbero forza di trarre la pluralità ad accettare il vangelo ed a condannare il mito; donde fu detto che coll'esultanza di san Girolamo si oscurasse la grandezza del Campidoglio.

Il cristianesimo vittorioso operò l'ultima ruina delle arti. Ogni memoria si volle annientata del culto pagano, ogni idea di bellezza proscritta come delitto ; si vollero obbliate le arti. San Gregorio fe' gittare nel Tevere quanti più potè monumenti degli aurei tempi, e moltissimi cristiani ad esempio di lui seguivano per ogni dove a distrurre [2]. San Martino vescovo di Tours nella Gallia a capo di uno sciame di monaci abbattè nella sua diocesi tutti i templi pagani e le statue [3]; san Marcello nella Siria i sontuosi templi di Apamèa, e Teofilo il gran tempio di Serapide in Alessandria e la ristabilita biblioteca [4]. E questi esempi videro dapertutto rinnovarsi, onde è da riputare avventurosa la Sicilia, che tanti vetusti templi serbò integramente, forse per la sua lontananza da Roma, che fu centro dello sterminio. La povertà dello spirito, proclamata dal Cristo e compresa

[1] Pruden., *In Symach.* lib. I.
[2] Volaterr. *Authropl.*, lib. XXII.
[3] Liban., *Orat. pro Templis.* Sulp. Severus, *in vita Martini*, cap. IX, XIV.
[4] Sozomenes, lib. VII, cap. XXV. Teodoretus, lib. V, cap. XXV. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova.* Prato, 1823, vol. I, cap. VII, pag. 272.

in senso d'ignoranza in quell'età fanciulla, fece sì che ogni maniera di cultura men che religiosa ne andasse bandita. Anzi fu attribuita ai demoni la potenza soprannaturale di assumere insieme ai nomi gli attributi delle divinità del paganesimo, ed ascondersi nei delubri e nei simulacri; quindi le belle arti furon riputate loro strumento per deludere gli uomini.

Consolidata però nel suo potere la fede del cristianesimo, e non più dalle persecuzioni combattuta ed oppressa, sentì il bisogno di rappresentar le sue idee e di giovarsi dell'arte appropriandola ai suoi principî: opera di cui potè vedere il compiuto successo dopo il corso di tanti secoli, quando le idee di umiltà e di grandezza, di onnipotenza e di morte si associarono in un prototipo di bellezza, che fu singolarmente proprio dell'arte cristiana.

Mercè il simbolismo si prese a rappresentare i più reconditi misteri, e poi nelle più sconce figure si ardì esprimerli. Assurde e mostruose immagini, che si estimavano sacratissime, rappresentarono con tre nari, con tre menti, con tre fronti e con cinque occhi la Triade [1]; e per dinotare il mistero dell'incarnazione, la beata Vergine fu espressa colla Triade sul ventre, come se tutta la Triade avesse in Maria preso carne [2], e simili stranezze, che mostrano, oltre la rudità dell'arte, l'ignoranza ancora dei tempi, che in Cerberi ed in Gerioni simboleggiava i più

[1] *Jam supra meminimus absurdae prorsus ac monstruosae imagines Trinitatis, ut pessimi pictores volunt, sacratissimae; in qua uno vultu complectuntur tres nares, tria menta, tres quoque frontes et tria ocula.* De Ayala, *Pictor christianus eruditus.*

Nec tollerandum est quod pictores audent ex capite suo confingere imagines Trinitatis, ut cum pingunt unum hominem cum tribus faciebus, vel unum hominem cum duobus capitibus et in medio eorum columbam. Haec enim monstra quaedam videntur, et magis offendunt deformitate sua quam juvent similitudine. Unde etiam ministri hungarici in suo opere contra Trinitatem collegerunt multas formas imaginum Trinitatis, et eas, tamquam monstra quaedam accurate depicta ridenda proponunt: eas vocant Cerberos, Geryones, Janos trifrontes, monstra et idola; quibus certe occasionem blasphemandi pictores nostri dederunt. Bellarminus.

[2] Giovanni Gersone parla in un suo sermone di cotale immagine che si vedeva a Parigi, *veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumpsisset humanam.* Molanus, *De Historia sacrarum imaginum*, cap. IV.

sacrosanti soggetti della fede, dando luogo al sogghigno ed al disprezzo dei profani. Eppur questo fu un passo che da uno stato di perfetta inazione diè l'arte cristiana. Però in questa prima età della chiesa non furono in uso le sculture, ma le immagini dipinte: sebbene sin dai tempi di Cristo voglia il Molano l'esistenza della sacra scultura, raccontando coll'autorità di Antipatro vescovo e di Eusebio, che la donna prodigiosamente guarita pel contatto della veste del Nazareno gli facesse ergere una statua in bronzo, e che indi Giuliano facesse abbatterla ed invece vi ergesse la sua. E soggiunge coll'autorità di s. Atanasio alessandrino, che un cristiano, *Beryti*, teneva presso il suo letto un'effige di Cristo, rappresentante l'intera proporzione di lui, e dicevane autore Nicodemo, che forse nel sepolcro venne nottempo a ritrarsela nascostamente; e che quest'immagine, percossa e trafitta per vilipendio dagli giudei, abbia mandato sangue ed acqua dalla ferita del fianco, che si raccolsero in ampolle di vetro e per tutta la cristianità si divisero [1]. Che che ne sia di queste e di tante altre simili narrazioni, egli è fermo che la scultura non rappresentò mai lo stato dell'arte cristiana nei primi secoli della chiesa insino al medio evo, bensì la pittura.

Monumenti di scultura non rimangono in sì lungo periodo, bensì di tre arti ad essa contermini che furon praticate: cioè la gliptica, la chemica e la plastica. Alle due prime appartengono le gemme e gli anelli segnatori con dei contrassegni cristiani, e sopra ogni altro i tanti suggelli d'argento, di piombo, di bronzo ed anche di argilla, dei quali quelli che appartengono alla dominazione bizantina spesso hanno nel dritto una croce greca con la formola in tutti comune: Κύριε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ (Signore aiuta il tuo servo), e nel rovescio il nome del pregante. Così nella gran copia di tali piombi siciliani nei nostri musei si han fra tanti altri i nomi di Gregorio patrizio e stratego della Sicilia, di Gregorio consolare e protonotario, di Giovanni patrizio e protospatario, di Teodoro spatario e cartulario di Sicilia. Havvenne bensì delle autorità ecclesiastiche, coi nomi di un Antonio metropolita di Catania, di un Leonzio vescovo di Tauromenio, di un Sergio vescovo Termitano. I quali oggetti, sebbene non siano gran

[1] Cicognara, *Op. cit.* vol. I, cap. VIII.

fatto di giovamento per sapere lo stato dell'arte, spesso importano moltissimo all'istoria, scoprendosi dei nomi e degli uffici che gran luce diffondono sui fatti di quei tempi [1]. Gioverebbero bensì alla storia dell'arte, se in Sicilia ne rimanessero, di quelle incisioni figurate di medaglie dei bassi tempi, comunque imperfette e rozze, come ad esempio di quelle più antiche riportate dal Reiskio con la immagine di Cristo ed iscrizioni ed accessori [2], delle quali però asserisce il Lavater, che le figure vi sono tanto orribili, che al primo sguardo è mestieri a chiunque che dica, non esservi alcun tratto degno della figura di Cristo [3].

Intorno poi alla plastica, rimangono in gran copia nei nostri musei lucerne cristiane in argilla, delle quali fu grande uso nei primi tempi, e di quattro specie ve n'erano secondo il Passeri [4]: sacre pei templi, festive per le solennità, domestiche pei privati, funebri pei sepolcri; tutte di svariate forme, con simboli sempre diversi ed in gran parte di animali, come l'agnello, la colomba, il pavone, il gallo, il delfino, il pellicano, il bue, il cavallo, il lione, ed uccelli, e pesci, come altresì emblemi biblici o rituali, un candelabro, un ramoscello di ulivo, una palma, un cipresso, e simili cose, delle quali diede ampia illustrazione Francesco di Paola Avolio nel suo scritto *Delle fatture di argilla che si trovano in Sicilia*. A noi basti il concludere, che l'arte cristiana sin dal suo nascere cercò il suo mistico carattere nel simbolismo, e che null'altro spediente trovar poteva allora, perchè nella sua più miserabile infanzia non avrebbe

[1] Castelli, *Siciliae veterum inscriptionum collectio*. Panormi, 1784, classis XVI, fol. 217. Ferrara, *Storia di Catania*. Cat. 1829, pag. 410. Rodriquez (can. Carlo) *Sugli anelli antichi*; articolo inserito nel Giornale di scienze lettere ed arti per la Sicilia, vol. LXIX, num. 205. Narbone, *Istoria della letteratura siciliana*. Pal. 1856, vol. V, lib. III, cap. IV, pag. 246 e seg.

[2] Reiskii, *Exercitationes historicae de imaginibus J. C. quotquot vulgo circumferuntur*.

[3] *Ces figures sont tellement horribles qu'au premier coup d'oeil tant homme qui a des yeux, sans avoir besoin d'entreprendre aucune autre recherche, est forcé de dire, il n'y a là pas un trait de J. C.*

[4] Passeri, *Lucernae fictiles Musaei Passerii*. Pisa, 1739-1751, tom. III, in fol.

potuto rappresentare altrimenti le sue oscure e misteriose idee che per mezzo dei simboli sovente apprestati dal paganesimo, ma rivolti al senso delle sante scritture o indi anche escogitati dai fedeli.

Nota il Selvatico, nel suo eccellente scritto sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali nelle chiese cristiane del medio evo dall'VIII al XIII secolo [1], che la repugnanza verso le immagini umane era originata ne' Cristiani soltanto dal timore di essere accusati di idolatria da' pagani loro nemici, ma più forse ancora dalla volontà d' imitare le prescrizioni giudaiche che essi tenevano in gran parte per base e fondamento del novello culto. Il Nazareno aveva già protestato nel Vangelo : *Non pensate ch' io sia venuto per annullar la legge od i profeti; io non son venuto per annullarli, ma per adempierli* [2]. La Chiesa adunque aveva serbato i precetti della Sinagoga; anzi invece di praticarli nella forma e nell'apparenza, sostanzialmente e col cuore vi era sommessa.

L'Esodo severamente impose agli ebrei di non fabbricar Dei d'oro o di argento [3], — divieto indi ripetuto con energia da Maometto, il quale accozzò nel Corano molte prescrizioni giudaiche, — perchè quel popolo vivente in mezzo all' idolatria non si contaminasse di quel veleno e fosse costante al monoteismo. Da ciò quando Erode il grande volle esporre in Gerusalemme immagini umane, il popolo si accese furibondo contro di lui, gridando che pria di soggiacere a tanto scandalo avrebbe voluto lasciar cadere la città tuttaquanta, perchè il suo culto non ne venisse offeso; nè indi sofferse le bandiere dell'esercito introdotte da Pilato nella città santa, segnate dell' effigie dell' imperatore Tiberio [4]; nè i trofei esposti da Erode, per tema che sotto quelle armi si ascondessero forme umane [5]; nè che la statua di Cajo

[1] Selvatico, *Scritti d'arte*. Firenze, Barbera Bianchi e comp., 1859, pag. 63 e seg.

[2] San Matteo, cap. V, v. 17.

[3] *Non farti scultura, nè imagine alcuna di cosa che sia in cielo disopra, nè che sia in terra disotto, nè che sia nell'acque disotto alla terra.* Esodo, cap. XX, v. 4.

[4] Joseph Hebr., *De bello judaico*, II, 9, 2.

[5] Joseph Hebr., *Antiquitatum judaicarum*, XV, 8, 1.

pubblicamente si esponesse; e a malincuore soffriva le monete colle immagini di Cesare, come popolo dipendente dal romano imperio.

Tutto ciò dimostra in qual conto debban tenersi le narrazioni raccolte dal Molano sulla statua eretta dalla donna guarita da Gesù Cristo, sulla figura in rilievo foggiatane da Nicodemo, ed anche sulla effigie del Nazareno in Edessa, e le numerosissime immagini che si presumon dipinte o scolpite da Luca evangelista. I precetti dell'antica legge sancita da Gesù Cristo seguivano i fedeli con ogni studio, osservavano i giudei con ogni apparente zelo: nè i fedeli gli avrebber dunque trasgrediti in menoma parte, nè i giudei avversi al Vangelo l'avrebber sofferto. Al che è da aggiungere che il timore d'essere accusati dai Gentili d'idolatria molto influì a tener lungi i cristiani da ogni ornamento delle loro chiese e dei santuari, volendo essi, come dice Tertulliano [1], *non porgere alcun motivo a codesta accusa*, con cui tuttavia i pagani procuravano di vilipenderli, tacciandoli più volte di adorare un'immagine in forma di asino, che appellavasi *Ononychites* [2].

Nel divieto però dell'Esodo, il quale è ripetuto nel Levitico e più ampiamente *imposto nel* Deuteronomio [3], non è proibita, come indi stimarono *gli ebrei dottori,* qualunque rappresentazione di figure animate, *ma solo di quelle immagini* ch'eran destinate alla venerazione [4]. *Fu infatti comandato a Mosè* che facesse a cesello due cherubini sull'arca, *che a figure di cherubini* facesse lavorare i teli del tabernacolo *e la cortina del santuario* [5], e rizzasse il serpente di bronzo nel *deserto* [6]. *Salomone pose* bensì due grandi statue di cherubini nel *luogo santissimo, ed in tutte* le pareti del tempio fece intagliare delle *palme e dei cherubini* [7]; il gran bacino di bronzo, che *mare* fu *detto, fece sostenere* a dodici buoi, e nelle basi delle conche fe'

[1] Tertull. *Apologet.*, cap. XVI.
[2] E. Augusti Schultii, *Exercitatio secunda de Ononychite*, inserita nelle sue *Exercit. philolog.*, fasc. 1.
[3] Levitico, cap. XXVI, v. 1. Deuteronomio, cap. IV, v. 15, 18.
[4] Ὁ δὲ δεύτερος κελεύει μηδενὸς εἰκόνα ζώου ποιήσαντας προσκυνεῖν. Joseph Hebr., *Antiquit. judaic.*, III, 5, 5.
[5] Esodo, cap. XXV, v. 18 e seg., cap. XXVI, v. 1, 31.
[6] Numeri, cap. XXI, v. 8.
[7] Re, lib. 1, cap. VI, v. 23, 29.

lavorare dei lioni e dei cherubini [1]. Le quali figure, come notò Tertulliano [2], non sembra che contradicano alla legge delle figure vietate, perchè non appartengono a quel genere d'immagini, per cui queste son proibite. Contuttociò è da credere, da quel che sopra fu esposto, che gli antichi Israeliti interpretassero assai rigorosamente il precetto della legge; e non solo vituperassero gl'idoli e schivassero di rappresentare in forme sensibili Iddio, del quale non avean veduto alcuna immagine quando parlò in Horeb in mezzo alle fiamme, ma s'astenessero ancora al possibile di rappresentar figure di uomini ed animali, che si riferissero al culto religioso; laonde i primi seguaci del Vangelo seguiron le loro orme.

Nonpertanto gli ebrei non abborrirono giammai l'arte, nè veruna di quelle figure da cui essa poteva ricavar partito per decorare e dar significazione agli edifici privati o pubblici. Nella fusione dei metalli ebbero gli ebrei senza contrasto somma perizia, e pur nei lavori di avorio e nell'intagliar fregi elegantissimi ove non di rado entravano figure di animaletti. L'arte anzi era tenuta in gran pregio, come dono speciale del Signore; avendo egli rivelato a Moisè, di avere ripieno *Besaleel dello spirito di Dio, in sapienza, ed in intendimento, ed in iscienza, ed in artificio, per inventar disegni, da lavorare in oro, ed in argento, ed in bronzo, ed in intagliar pietre da legare, ed in lavorar di legname, per far qualunque lavorio; ed avergli aggiunto Ooliab figliuolo d'Alchivamach, della tribù di Dan; e nel cuore d'ogni uomo industrioso aver posta sapienza* [3]. Nel famoso tempio di Salomone l'arte giudaica apparve assai progredita; e sebbene il tirio Hiram fosse stato proposto alla somma direzione dell'opera, pure non tutti erano tirii gli artefici; del pari che nell'edificazione delle chiese normanno-sicule, quantunque i normanni dirigessero i magnifici edifici, erano artefici siciliani, greci, franchi e musulmani che li costruivano e li decoravano. Quando poi dopo la prigionia di Babilonia Esdra

[1] Re, lib. 1, cap. VII, v. 25, 29.

[2] *Non videntur similitudinum prohibitarum legi refragari, non in eo similitudinis statu deprehensa ob quem similitudo prohibetur.* Tertull. *Contra Marcion.* II.

[3] Esodo, cap. XXXI, verso 2; traduzione dell'Ugdulena.

riedificò il tempio di Gerusalemme, chiamò all' opera gli ebrei che forse avevano appreso l'architettura e la scultura dai persiani. Anzi la cattività babilonese giovò ai giudei il farli periti nella tessitura di stupendi tappeti, nei quali comunemente figuravano alberi, fiori, animali domestici e selvatici [1]. Perciò qualche ordinanza vetustissima, le di cui parole sono per certo ripetute da Moisè Maimonide, prescriveva bensì *di fare immagini di animali, di piante, di altri oggetti, ma non d'uomini mai* [2].

Come entra tutto ciò colla siciliana scultura? dimanda un po' stufo anzichè no il lettore da questa digressione. Ecco pronte alla sua giusta inchiesta due conseguenze in prova di ciò che sopra dicemmo al proposito delle nostre arti figurative nei primi tempi del cristianesimo. La Chiesa, conservando i veri precetti della Sinagoga, generalmente vietò allora le figure dipinte e molto più in rilievo, che richiedessero venerazione, per non esser tacciata d' idolatria; quindi *invano se ne ricercheranno di quei tempi in Sicilia ed in ogni parte. In secondo luogo,* siccome agli ebrei fu permesso di adoperare figure *per semplice ornamento,* o per qualsiasi altro significato che da ogni venerazione *fosse estraneo,* ecco già comparire nel cristianesimo le prime *vestigia del simbolismo*: il quale dapprima nei sigilli degli anelli rappresentò emblemi che tendevan piuttosto a raffermar la fede nei cristiani,—non pregiudicando l'antica avversione alle arti figurative che riguardava soltanto gli oggetti del culto, ma non si estendeva sino al vivere domestico — poscia con maggiore evidenza spiegavasi in emblemi e in figure che richiamavan soggetti venerabilissimi, finchè, rassodata del tutto la potestà della chiesa, segnavasi in quei sugelli la preghiera al Signore. Ecco quanto prescrive Clemente Alessandrino [3], perchè i simboli si conformassero ai precetti cristiani: «I nostri sigilli (egli dice) *dovrebbero essere* i seguenti: una colomba, ovvero un pesce, ed una nave *veleggiante* con rapido corso; o piuttosto una

[1] Vedi la descrizione delle stupende suppellettili del palazzo di Salomone nei Capi VII e X del terzo dei *Re* e nel IX del secondo dei *Paralipomeni*.

[2] Reiske, *De imaginibus Jesu Christi*, pag. 130. Munter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Cristien*, pag. 5.

[3] Clemens Alexandrinus, *Pedagogicus*, cap. XI, pag. 289.

lira simile a quella che portava incisa nel suo anello Policrate di Samo, ovvero un'àncora pari a quella che faceva intagliare in pietra Seleuco. Il pesce ricorda gli Apostoli ed i fanciulli tolti dall'acqua. Ma però in nessun luogo dovrebbero star effigiate immagini d'Idoli ec. » Ciò pur s'intenda delle lucerne, delle lampadi e dei lacrimatoi, che ci apprestano in copia le catacombe, le quali tutte furono dipinte di simboli e di monogrammi dopo Costantino, e molte chiese ancora sin dai primordi del quarto secolo, ma in onta di severe proibizioni; quindi fu stabilito dal concilio di Colliura illiberitana, dell'anno CCCV, che le immagini venerate entro le chiese non potessero essere *dipinte sulle pareti.* Ma dei dipinti di questo periodo già accennammo parlando delle pitture dei primi tempi nelle catacombe siracusane. E del pari la scultura ornamentale, come prova con somma erudizione il Selvatico [1], dal terzo al settimo secolo dell'èra fu per la maggior parte simbolica o allegorica; e che se alcuni di quei simboli ed allegorie parevano tratti dal culto pagano, avevano per altro una differente significazione col sostegno delle sacre Carte.

Ma quando dopo il settimo secolo cede alquanto la simbolica ornamentale cristiana, dando luogo alla rappresentazione figurativa di Dio e dei santi, ecco un inciampo dapprima nell'ignoranza degli artefici, i quali accennammo come figurassero la Triade nei Cerberi e nei Gerioni, guastando il sano significato della primitiva simbolica religiosa ed attirandosi i rimproveri degli scrittori della chiesa.

Però al progredir dei tempi, dal nono al terzodecimo secolo, mentre le sacre rappresentazioni attingon nella pittura sommo perfezionamento nell'idea e nella forma per opera dei bizantini, i simboli perdono in gran parte i loro mistici significati, e la maggior parte degli animali, dei fregi e dei ghiribizzi di cui riboccano i capitelli e gli ornati delle chiese, meno alcune rappresentazioni interamente simboliche, altro non sono che una rozza imitazione o della antica scultura decorativa di Roma, o della romano-cristiana, o dei

[1] **Selvatico, *Sui simboli e sulle allegorie delle parti ornamentali nelle chiese cristiane del medio evo dall'VIII al XIII secolo;* fra gli *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico.* Firenze, Barbera Bianchi, 1859.**

fregi bizantini dei musaici. Ciò è da veder nelle chiese fabbricate e decorate in Sicilia sotto il normanno dominio.

Gran passo allo sviluppo diede la siciliana scultura sotto i normanni, perchè nel periodo bizantino, che fu molto lungo, era rimasta senza incremento, anzi trascurata del tutto. La greca liturgia, in uso presso di noi da rimota età, sin da allora che la Sicilia fu soggetta ai cesari di oriente, quando avvenne la persecuzione degl'iconoclasti proscrisse l'arte della scultura, appropriando ad ogni maniera di simulacri di rilievo quel detto di Davide : *Han bocca e non parlano, hanno nari e non adorano, hanno orecchie e non intendono* [1]. Sino però a quell'epoca ne era l'uso esistito, narrando Paolo Diacono di Costantino Copronimo, aver tolto le statue scolpite in legno e cancellato ogni altra immagine; ed inoltre di un cotal Fenice, nel tempo di Leone Isaurico, aver persuaso Gizid principe degli arabi a deporre i venerandi simulacri esistenti nelle chiese di tutto il dominio di lui [2].

Per altro verso proibiva il Corano la rappresentazione di figure animate — *Ne ponatis Deo similitudines;* — del qual divieto, sebbene poscia al rallentarsi dell'islamica potenza siasi fatto a meno, erano prima i proseliti del maomettismo universalmente gelosi. La Sicilia, che prima dei normanni fu soggetta o all'imperio bizantino o ai califfi, dovette aver dato bando in generale alla scultura; e sebbene avessero i musulmani tollerato mercè i tributi il culto di Cristo, e quindi l'uso delle sacre immagini, siccome già dimostrammo, pure ancor prevalendo la greca liturgia fu la sola pittura coltivata, e della scultura non rimane vestigio. Tuttavia sotto l'araba dominazione la scultura decorativa ebbe dagl'infedeli incremento, perchè di fregi fantastici, che per un carattere tutto originale appellaronsi *arabeschi*, decoravan le loro opere di architettura, palagi, moschee, sepolcri, cingendo financo le colonne d'iscrizioni rilevate in lettere ornatissime. Nè solamente nel lavoro del marmo si mostraron valorosi, ma altresì dei metalli e delle pietre dure. Molti deschi uniformi in bronzo ne rimangon di squisito lavoro nei musei di Sicilia, ben rotondati, con

[1] Goar, Εὐχολόγιον, sive *Rituale graecorum*. Venetiis, 1730, pag. 22.
[2] Pauli Diaconi, Historiarum, lib. XXI.

parecchi cerchi concentrici, ed all'intorno cufiche iscrizioni ed arabeschi; oltre di una gran copia di vasetti, di patere, e di cotali utensili delicatamente intagliati, di alcuni dei quali diedero disegni il Gregorio e il Mortillaro. Di lavori di tarsia e di cesello ne avanzan maravigliosi, dei quali parleremo in seguito, perchè sebben siano opera dei musulmani, però appartengono all'epoca dei normanni, quando i costumi di quelli soggiacquero a delle modificazioni, e l'arte coi costumi. Finalmente un grande uso fecero di gemme e di cammei incisi a bulino per gli anelli, i quali sovente servivan di suggelli, contenendo uno o più motti coranici, o il nome solo del possessore, o il nome e qualche formola del Corano; e se ne rinvengon di agate, di diaspri, di lapislazuli, di corniole e di altre pietre di Sicilia. La scultura dunque ed ogni maniera quasi d'incisione ebbero in Sicilia prospera influenza dai musulmani, a tal segno che se l'arte figurativa avesse avuto eguale sviluppo che ebbe l'arte ornamentale, i normanni avrebbero trovato la scultura in un grado eminente. Ma essendo la decorazione un genere speciale dell'arte, e consistendo nella figura animata l'elemento precipuo di essa, non può dirsi che preparatoria l'epoca in cui i musulmani la coltivarono, dell'essenziale elemento avendo avuto difetto, e quasi sviluppandosi come complemento dell'architettura, a cui sempre serviva per la decorazione degli edifici, ov'eran usi di profonder gli arabi somma ricchezza di ornamenti.

Dell'eccitamento che diedero alle belle arti i gloriosi normanni fu la siciliana scultura molto partecipe, imperocchè da quest'epoca essa cominciò ad incessantemente progredire, ed assunse un carattere originale ed indipendente. La greca liturgia sebben tuttavia conservasse grave influenza sull'arte nell'edificazione delle chiese e nella loro decorazione, perchè a quella i siciliani erano da gran tempo tenuti, cedeva a poco a poco alla liturgia gallo-sicula, che i sovrani introducevano come propria del loro rito; ma protestavano che la liturgia greca, dove ancora vigesse, fosse rispettata e venerata, siccome quella che aveva mantenuta la fede nei tempi dell'oppressione e dei pericoli. Ciò importa che questa per alcun tempo conservossi ed influì sull'arte, ma poi restringendosi a poco a poco e modificandosi, lasciavale libero il campo. Nè i mandati del Corano mantennero la primitiva

energia; poichè gli arabi, decaduti dal potere e dal dominio, ma tenuti in grande stima dai vincitori, come coloro che apprestarono un precipuo elemento alla civiltà novella, quantunque inviolate serbassero le loro credenze e si mantenessero tenaci in gran parte all'islamismo, pure alla presenza di un governo del tutto per essi straniero era mestieri che nelle specialità contrarie allo stato di allora modificassero gli antichi usi. In tal maniera, seguitando essi ad esercitare le arti, non più rifuggirono dall'adoperarvi figure animate, massimamente che fin sotto il dominio dei califfi se n'erano veduti esempi, come sopra mostrammo. Dunque sotto i normanni caddero i più forti ostacoli all'incremento della scultura, e questa partecipando del carattere islamico per gli ornamenti, e del bizantino per le figure animate, si formò uno stile che dell'arte siciliana esclusivamente fu proprio. Egli avvenne del pari che nei musaici, dove nelle composizioni e nelle figure si scorge quel fare greco-moderno, che nel medio evo in ogni arte prevalse, e negli arabeschi e negli ornamenti la musulmana influenza, e poi nel tutto un carattere da ogni altro diverso, che nè ai greci nè agli arabi appartiene, ma solo ai nostri, che ebbero il talento di fondere da elementi eterogenei un'arte nazionale. Da uguali origini dunque sorsero quasi tutte le arti in quest'isola nel medio evo, perchè spesso le medesime cagioni operavano lo sviluppo con accidenti speciali.

Questi elementi eterogenei apparvero nella scultura siciliana di quei tempi, e ferme vestigia vi stamparono, donde non può dubitarsi della loro influenza. Ma la più sostanziale modificazione o il più solido progresso che la scultura debbe a quell'epoca tanto fortunata e solerte consiste nell'essersi iniziato lo studio o meglio la pratica d'imitare i classici marmi greci o romani, principalmente per la parte ornamentale. Questa pratica tanto salutare, che cominciò a dirozzare l'arte e a darle un favorevole avviamento, sorse per bisogno sentitone dall'architettura, la quale in verità merita il titolo di genitrice delle altre due arti del bello visibile, che sin dalla culla della loro novella vita ricambiarono in pro di quella i favori. Ora quando i normanni cominciarono per tutta Sicilia ad erigere immense basiliche e monasteri e santuari, ed intesero a decorarli in corrispondenza allo splendore delle loro vittorie e dei trionfi di quella fede sacro-

santa che avevano eletto come impresa delle loro armi, non isdegnaron di usare le sculture ornamentali dei classici edifizi del paganesimo ruinati o in abbandono, anzi gran copia ne trassero di capitelli, di cornici e di fregi per adoperarli nelle nuove sontuose fabbriche; perchè sebbene gran numero di artefici fossero a quelle opere intenti, si per edificare che per decorare, pur non bisognavano occhi di lince a vedere quanto la nuova arte distasse dalla perfezione che nelle epoche classiche aveva raggiunto ed indi irreparabilmente perduto. Il qual fatto, che può sembrare indifferente, mostra un salutare sviluppo del gusto artistico; perchè mentre nelle epoche anteriori vituperavasi ogni opera di arte che dal paganesimo provenisse, disconoscendo la miserabile rozzezza dell'età presente, questa rozzezza cominciatasi a conoscere nel tempo dei normanni, si ricorreva con ogni cura ai monumenti vetusti, per riparare l'inettitudine dell'arte novella. Non perciò su tal proposito svanivano le mistiche idee del cristianesimo, ma si amalgamavano coi nuovi procedimenti dell'arte; e mentre le sculture ornamentali, siccome meno ritrose allo spirito religioso, si trasferivano dai delubri alle chiese, però non si veniva oltre un tal limite, nè mai si vide allora disotterrata una scultura figurativa, non mai una statua. Ciò meglio si conosce se si consideri lo studio allora intrapreso dai cristiani scultori. Mentre nelle loro opere, per lo più ornamentali, apparisce uno sforzo d'imitazione verso le antiche sculture, — a cui eran costretti per supplire al numero degli antichi capitelli e delle cornici, non bastevole sovente ai nuovi edifici, — non fu mai da essi scolpita un'immagine sacra ad imitazione delle pagane figure, ma piuttosto si eligevano a modello le rappresentazioni dei musaici, come appartenenti all'arte cristiana. Il quale accorgimento merita lode non poca, perchè l'antica arte figurativa, greca o romana, comunque perfetta e stupenda, era in tutto aliena dallo spirito del cristianesimo, perchè diversi ne eran sostanzialmente i concetti. Avendosi dunque a ritrarre la figura del Redentore sarebbe stato sconcio gravissimo tòrne a modello la statua di Giove o di Apollo, ma giustamente si prendevano ad imitare l'idea e le linee con cui l'esprimevano nei musaici i bizantini; il che avrem l'agio di considerare attentamente nel prezioso candelabro marmoreo della Cappella Palatina in Palermo. La nuova scultura figurativa non poteva mentire al suo scopo; e benchè di lungo tempo a-

vesse mestieri a sviluppare il suo vero spirito, indi perveniva nel suo genere ad attingere la più alta meta di perfezionamento. E lo studio d'imitazione nella parte ornamentale riusciva indirettamente a giovarle moltissimo, perchè mirando ed imitando classiche sculture, si avvezzavano al bello l'ingegno e la mano degli artefici, ed acquistando proprietà di forme e pratica di scalpello, l'idea non potea tardar mica ad avvivar della sua luce la materia.

Nota quel forte intelletto di Pietro Selvatico, che un tale sistema di barbara imitazione dell'antico abbia avuto cominciamento in Lombardia non più tardi della metà del nono secolo, e continuato pei tre susseguenti nel Piemonte, a Genova, a Parma e Piacenza, a Modena ed anche in molte città della Romagna, e d'ordinario per tutto ove non si poteva più trarre profitto da rovine ragunaticcie, ed era di necessità alzare le chiese con materiali appositamente preparati: poi, misto ad influenze orientali, dopo aver preso piede nell'alta penisola, abbia valicato le Alpi; e da una parte si sia disteso nel mezzodì della Francia, dall'altra, trascorrendo la Svizzera, si sia fermato in Normandia, allargandosi pel Reno, penetrando in Inghilterra colle influenze normanne, ed egualmente colle stesse influenze portandosi a modificare l'arabo e il bisantino stile della Sicilia [1].

Questo sistema era dunque invalso in Normandia prima che i normanni conquistatori fossero venuti ad impadronirsi dell'Isola; e non essendosi prima quivi introdotto, dà prova eziandio per la parte ornamentale della diretta influenza normanna nell'architettura di Sicilia al medio evo, come giusta i principî di quel sommo ingegno di Carlo Troya vedemmo già nella parte costruttiva, mercè l'arco acuto ed altre importanti caratteristiche, l'influenza visigotica, che prima si estese in Normandia e poscia in Sicilia.

Qui nasce spontaneo il considerare siccome il simbolismo, avendo smarrito il suo precipuo scopo, abbia dato più libero campo all'arte figurativa. Lo scopo della simbolica cristiana era quello di nascondere ai nemici della fede, sotto il velo di emblemi che sovente eran tratti dal paganesimo con varia significazione, i più reconditi obbietti della

[1] Selvatico, *Sui simboli e sulle allegorie nelle chiese del medio evo;* luogo cit., pag. 100.

fede e del culto. Valse questo scopo pei tempi in cui la chiesa fu perseguitata ed oppressa dall'idolatria, e forse ancora in Sicilia sotto il governo musulmano. Ma poi che i normanni ebber sollevato il cristianesimo all'apice del trionfi e tolta ogni tema di avversa dominazione, rinnovato splendidamente il culto, eccitata la grandezza della vangelica fede, abbattuti i più famosi monumenti pagani, ruinate le moschee saracene, erette invece infinite chiese e sontuose basiliche, quale oggetto avrebbe più avuto il simbolismo se la fede che prima in esso adombravasi era ormai la fede professata dai governanti, per la quale avevan tanto sangue diffuso e tante fatiche, finchè non l'ebber veduto libera dall'islamico giogo e preponderante in tutta Sicilia? Cessò allora l'antico scopo nel simbolismo; ed il sistema già introdotto d'imitare le antiche sculture romane ne tolse agli artefici ogni idea, perchè il loro scopo fu puramente la decorazione. Teofilo Monaco, il quale pare che nel duodecimo secolo scrivesse il suo prezioso libro, che è noto sotto il titolo di *Diversarum artium schedula* [1], in parlar dei fregi da porsi sui vetri dipinti, dice esser bello inserire nei circoli di essi, uccelletti, bestioline, serpentelli e figurine ignude: indi ove accenna alle incisioni da farsi nei sugelli, dopo indicate alcune rappresentazioni religiose, consiglia d'incidervi nel campo immagini di pesciolini e di bestioline, che dan molto ornamento [2]. È evidentissimo che egli prescriva con somma indifferenza quei fregi come semplici mezzi di ornare, senza far travederne alcun senso religioso e simbolico. Non è già che l'uso dei simboli venisse proscritto, ma scemato; perchè fra gli ornamenti barbaramente imitati dalle pagane sculture, e le rappresentazioni emblematiche esprimenti un'idea già comune o un soggetto caratterizzato in emblema per lunga tradizione e per vetustissimo uso, si fece aperta differenza; e dei gran numero dei simboli già tolti in gran parte al paganesimo e sotto nuovo significato adattati ai misteri della chiesa nascente si disperse l'idea, quando ne cedette il primitivo scopo e quando nelle sculture antiche che sceglievansi ad imitare si trovaron qual nudo ornamento, per-

[1] Theophili monachi, *Libri tres, seu diversarum artium schedula*; Lutetiae Parisiorum, 1843, in-4°.

[2] Theoph., Op. cit. pag. 244.

dutasi in quei tempi d' ignoranza ogni idea di emblematica pagana; mentre i più noti simboli del cristianesimo, che si riferivano a soggetti figuratamente indicati nella santa Scrittura, come l' agnello di Dio e gli emblemi dei quattro evangelisti, o quelli che chiarissima richiamavano l'idea contenutavi, rimanevano tuttavia e distinguevansi a prima vista dagli ornamenti. Nel chiostro di Zurigo, ove i mostri e i draghi riboccano da ogni banda, par si volesse apertamente distingnere l'emblematico dall'ornamentale, segnando sotto al primo un motto che ne indica il significato. Nei rozzissimi bassorilievi posti sulla facciata di san Zeno in Verona le composizioni storiche o simboliche portano iscrizioni che ne dichiarano il senso, mentre gli ornati, per quanto bizzarri sieno, non sono segnati di alcun motto [1]. Del pari nelle sculture dei quattro pilastri nella cripta di san Marziano in Siracusa i simboli degli evangelisti hanno iscrizioni che ne dinotano il significato, nulla gli altri rilievi ornamentali con cornucopie ed uccelletti; non altrimenti le sculture del chiostro contiguo alla chiesa di Monreale. Ma ciò osserveremo parlando singolarmente di quei monumenti.

Pertanto è ineluttabile che la simbolica cristiana tuttavia persistesse, comunque ben distinta dalle vere parti ornamentali, ed assai più ristretta che nei tempi primitivi. Moltissimi esempi ne apprestano le chiese cristiane in Sicilia e nella penisola. L'aquila, il leone ed i vitellini scolpiti nell'ambone della Cappella Palatina in Palermo, le due figure che si stringon la mano nel dietro del bassorilievo che rappresenta il Redentore in atto di benedire Ruggiero nel marmoreo candelabro esistente nella medesima basilica, i capitelli or ora accennati della cripta di san Marziano in Siracusa, i leoni che stan di base alle colonnine del chiostro contiguo al duomo di Cefalù, al candelabro sudetto, ed all'avello di porfido di Federico II imperatore nella cattedrale di Palermo, sono da tenersi veramente per simboli. Al che corrisponde perfettamente l'idea del Selvatico, il quale comprende in tale categoria quelle lepri e quelle volpi che stanno arrampicate sulle colonne, per esempio, della porta di san Rufino ad Assisi, opera di

[1] Persico, *Verona e la sua provincia*; Verona, 1838, pag. 142 e seg. Ivi sono recate tutte quelle iscrizioni dei bassorilievi della facciata di San Zeno.

un Giovanni da Gubbio del 1140; egualmente gli animali scolpiti sui pilastri della porta laterale di santa Maria in Transtevere, e quelli mostruosi che riempiono gli stipiti di una delle porte di san Michele in Pavia, e del Duomo di Genova. Che se ci volgiamo alla Francia sono indubbiamente emblematiche quelle sirene, quell' upupe, quei cavalli e quelle altre bestie mostruose, che accerchiano l' archivolto della porta di sant' Agnano a Cosnè, piccola città del dipartimento della Nièvre; quelle altre bestie che veggonsi in molte formelle isolate, come, ad esempio, il basilisco dinanzi in figura di gallo e di dietro di serpente, segnato del nome: *basilicus* invece di *basiliscus*, come in una chiesuola poco lontana da Lione: e finalmente di quelle sculture che simbolicamente esprimono o i mesi dell' anno o le vicende della vita umana rimangono esempi bellissimi nella rosa meridionale della cattedrale di Amiens o nelle armille degli archi della porta maggiore della basilica di san Marco a Venezia.

Sebbene più non fosse l'epoca dei simboli, e la chiesa rigenerata nello spirito guerresco sin dopo il mille avesse rifulso nelle sue vittorie e seguito apertamento la sua fede ed il suo culto, senza più bisogno di nascondere sotto il velame degli emblemi gli augusti soggetti del cristianesimo, che chiaramente espressi avrebbero in altri tempi mosso allo scherno ed all' oltraggio i persecutori, nel medio evo la natura si trasforma in allegoria ed in simbolo, perchè tutto mostrasse di concorrere al trionfo religioso, apprestando materia ad insegnamenti morali, suscitando memorie e commozioni, persin simboleggiando gli altissimi attributi dell'essenza divina. Diversa fu adunque la ragione dei simboli dell'arte cristiana nei tempi che precedettero il mille, da quella che prevalse nei tempi che seguirono, quando notissima significazione aveva già acquistato l'emblematica religiosa. Al che influiron molto, secondo osserva esattamente il Selvatico, quegli scritti popolari che corsero nel medio evo, formando come un'enciclopedia liturgica giusta le credenze religiose del popolo, e furon detti *Bestiari* e *Lapidari* sacri, ove in verso o in prosa si descrive ogni animale ed ogni pianta, rivolgendo a significazione simbolica i suoi caratteri e le sue proprietà, senza sceverarne il maraviglioso aggiuntovi dalla credulità pubblica, anzi tendendo a conservarlo anche a discapito dell'esattezza del vero. Così la religione estendeva su tutte

le cose il suo impero, ed ogni oggetto della terra tenevasi come destinato a figurare l'essenza e gli attributi di quello che è al di là della natura e dei sensi. Ma ciò non è universalmente nell'arte, dove avendo già veduto come fosse in moto l'imitazione e molto più l'uso delle pagane sculture, come elemento di decorazione, mescolavansi le vere sculture simboliche coi semplici ornamenti; il che non era allora di alcuno equivoco, allorchè le mistiche idee erano comunissime anzi popolari, mentre oggidì che queste idee son divenute soggetto di storiche indagini dietro la caligine di tanti secoli, sovente si debbe dar luogo ad oscure ed inestricabili controversie. Per la qual cosa qui si è voluto dar nozione dell'uso della simbolica cristiana nelle arti del medio evo e precisamente nella scultura, dove spesso in tal guisa alle parti meramente ornamentali apparisce riunita, da venirne confusa. Così è nelle preziose sculture che avanzano di quell'epoca in Sicilia; nelle quali però sia nostro studio il distinguere dai nudi ornamenti, sin dove se ne scorge il menomo barlume, il senso emblematico che a quei tempi fu proprio, differendo però nello scopo che prevalse nelle origini della chiesa, quando il simbolismo giovò a nascondere gli oggetti di venerazione, mentre nell'età di mezzo, che fu eminentemente religiosa, valse a mostrar tutta la natura come immagine ed emblema dell'infinito, per magnificar viepiù le glorie del cristianesimo vincitore.

Uno dei più magnifici monumenti della scultura di quest'epoca, non che per la Sicilia ma per tutta l'Italia, è un gran candelabro di marmo bianco, che vedesi accanto all'ambone nel lato destro della nave della real Cappella palatina in Palermo, contemporaneo probabilmente alla chiesa, cioè del secolo duodecimo.[1] Ne è l'altezza di m. 4. 26, e può considerarsi come diviso in cinque parti, compresa la base; distinta ognuna delle parti da un ordine di foglie di acanto, ora piccole e raccorciate, ora più svolte ed ampie. Forman la base quattro lioni che ne sorgono agli angoli, ciascuno con una preda fra le unghie. Un di essi ha abbattuto un uomo, il quale tenta indarno di resistere; di altri due uno addenta un toro, l'altro un animale che non può dicifrarsi qual sia perchè molto danneggiato; l'ul- Candelabro marmoreo.

[1] Vedi l'annesso disegno del candelabro.

timo afferra colle unghie terribili e morde dalla testa un uomo che è a cavalcione ad una fiera già capovolta e giacente. Qual significazione in questi leoni sia simboleggiata discuteremo appresso, in descrivere il grande avello di porfido di Federico II imperatore, nella cattedrale di Palermo dove è figurato un egual soggetto. Sui dossi uniti dei quattro lioni sollevasi un ordine di foglie di acanto, e sopra un intreccio vaghissimo di tralci, di foglie, di pampini e di bestie, con tre cani di varie razze, mastino, levriero, alano, è nel centro un uomo ignudo, il quale poggia su dei levriero il piè destro, su di un tralcio di vite il sinistro ora distrutto, stringe in una mano una spada, e sostiensi con l'altra ad un tralcio che tutta gli circoscrive in un cerchio la persona; un panneggio a guisa di fascia gli scende a traverso del petto dall'omero sinistro. Quattro aquile con l'ali spiegate, ciascuna per ogni lato del candelabro, formano il compimento di questa seconda partizione, a cui segue un altro ordine di foglie di acanto, sovrastandovi il rilievo più importante. Dentro un'aureola sostenuta da quattro angeli vedesi Cristo sedente in trono, con un libro chiuso nella sinistra e la destra alzata in atto di benedire. La tunica e il manto ne ricoprono la persona, con un modo di panneggio che mostra nell'infanzia stessa dell'arte una intenzione di buon gusto. Egli ha cinto il capo del nimbo tagliato a croce greca, come nei musaici. Ai suoi piedi in atteggiamento di preghiera è una mezza figura vestita di dalmatica e col capo mitrato, la qual senza dubbio esprime il re Ruggero fondatore della Cappella palatina, e che ordinò quel candelabro stupendo. Nè ciò che altri disse è accettabile, aversi voluto rappresentare in quella figura un ministro del rito degli ebrei, ad esprimere la cessazione dell'antica legge, la quale alla comparsa del Messia era sul punto di aver compito il suo scopo, cioè di aver condotto gli uomini a Gesù Cristo. Al recondito senso di un simbolo debbe preferirsi un concetto che si rappresenta facile e spontaneo. E quai più facile e spontaneo, che il fondatore Ruggero abbia voluto ivi farsi scolpire ai piedi di Cristo che lo benedice? Molti eguali esempi se ne hanno e prima e dopo in santa Maria dell'Ammiraglio, in Monreale, in Messina ed altrove, di re e di fondatori ai piedi di Cristo e dei santi; è dunque il pensarlo agevolissimo. Tale è inoltre il vestire dei re nostri ad imitazione degl'im-

peratori bizantini, o più specialmente per la suprema facoltà dell'apostolica legazia; nè sebbene sian queste insegne ecclesiastiche, adattavansele in tal modo i sacri ministri come il re Ruggero ed i suoi successori al trono di Sicilia; ed un confronto fra il sacro vestiario dei ministri ecclesiastici espressi nei musaici e quello dei re nostri gioverà a convincercene. Confrontando infine le linee del sembiante di questa figura, comunque piccola ed imperfetta, col viso del re Ruggero nel musaico di santa Maria dell' Ammiraglio, dalla forma tendente ad ellissi, dal mento con piccola barba, ed anche in certo modo dal naso aquilino e dall'effetto generale, si scorge evidente una corrispondenza di forma e di carattere. Difficile è la spiegazione di due figure simboliche che ivi dietro si vedono; cioè un angelo che tien per la destra ed abbraccia colla sinistra un uomo dal petto ignudo, avvolto in un largo panno in giù dalla vita, coperto il capo, avente nella manca alzata un oggetto di forma cilindrica. Dall' uso di simili candelabri, ch'è quello di collocarvi il cereo benedetto nel sabato santo, *osserviamo* col Buscemi che quelle simboliche figure ai misteri di tal solennità si riferiscano [1]. Poi seguono al di sopra le foglie di acanto, e formano la quarta partizione, che consiste in un fusto ulteriore ricchissimo di ornamenti di foglie e di fiori, cui ricorrono all'intorno otto grandi uccelli di rapina, che tengon fra gli artigli la preda, e dan del rostro tutti e quattro alle code di altrettanti più grandi uccelli che ad essi sovrastano e rivolgono il becco ad una specie di elegantissimo vase, a cui succede l'altro ordine di foglie di acanto su cui tre uomini semignudi sorreggon l'abaco o disco del candelabro, anch'esso ornato a rilievo di foglie di acanto. Pretendon taluni che questa estrema parte sia di epoca posteriore al rimanente, perchè quelle figure son meglio composte nelle proporzioni e così non dan nel secco come le altre. Ma se accuratamente si osservi il carattere di queste sculture, scorgesi dapertutto uniforme, ed il maggiore sviluppo nelle estremità delle figure, che ad esempio pur si reca di discrepanza, risulta dalla maggior grandezza in cui esse furono scolpite, perchè nelle piccole proporzioni l'arte non può così

[1] Buscemi, *Notizie della basilica di san Pietro detta la Cappella regia*. Palermo, 1840, lib. VI, pag. 24, nota 17, pag. 30.

tosto svilupparsi come nelle grandi. Altronde dallo stile poco rilevato ed anche tagliente, e dallo stento delle movenze, come nelle marmoree figure contemporanee che sostengon l'avello del re Ruggero nel duomo di Palermo, ben si rileva che ad altra epoca posteriore non appartengano.

Lo special carattere ornamentale del candelabro mostra nella sua profusione l'influenza del gusto islamico. Gli ornamenti in rapporto alla scultura derivano da due precipue cause, come osserva Quatremere de Quincy; la natura delle cose, e la fantasia degli uomini; perchè le infinite maniere di ornamenti, che nella sua inesauribile ricchezza la natura ci appresta dalla sempre varia fantasia dei diversi artefici, vengono ognora modificate in mille guise con caratteristiche speciali. La rapida fantasia e le gagliarde sensazioni degli arabi, le loro espressioni così ardenti come il clima in cui nacquero, l'impeto dell' immaginazione che si crea modelli infiniti e spinge sovente i concetti oltre i limiti del possibile, tutto contribuisce a privare il vero tipo dell'arte islamica di quella temperanza di giudizio che distingue altrove le arti. Quindi vedonsi negli arabeschi variazioni infinite, che sembrano esser frutto di un delirio, o almanco di un' immaginazione esaltata. E la scultura siciliana sembra da quel candelabro che ancor partecipi di quello stile, sebbene un ordine generale nella total disposizione si rinvenga, e la bizzarra irregolarità, ch'è propria degli arabeschi, non si scorga che nella spezialità delle mosse. All'incontro in un fregio marmoreo di arabo-normanna scultura, sovrapposto alla porta del parlatorio del monastero di s. Maria dell'Ammiraglio in Palermo, scorgesi espressamente il carattere dell'arte decorativa dei musulmani [1]. Rappresenta una caccia; ed è sì vagamente intrecciato, che un tralcio di acanto con molta eleganza sfogliamato vien successivamente a piegarsi in sette cerchi, entro ai quali comprendonsi in ciascuno o un cacciatore o una belva. Sono tre i cacciatori, un dei quali dà fiato ad un corno e colla destra tien forte un cane che a tutta possa si sforza di svincolarsi per andar

Arabesco in rilievo.

[1] Vedi l'annesso disegno di questo arabesco nella medesima tavola ov' è inciso il disegno del candelabro.

contro alla preda; segue un altro cacciatore che scocca dalla sua faretra un dardo contro una fiera che ha dinanzi, ed un terzo si avventa con l'asta contro un cervo dalle ramose corna, a cui tengon dietro fra tralci ed avviticchiamenti un pellicano alato ed in ultimo un leone. Nel qual marmoreo rilievo, unico in Sicilia di questo genere, è evidentissimo il carattere dell'arte musulmana, non che dallo stile, ma bensì dal vestire dei cacciatori alla maniera degli arabi. Già mostrammo come i musulmani sotto i normanni rappresentassero umane figure contro il divieto del Corano, prevalendo nello stato un'altra religione avversa nei principî all'islamismo e quindi non potendo le prescrizioni coraniche mantenersi come innanzi inviolate, ma dovendo piuttosto modificarsi alle nuove costumanze ed alla civiltà novella. Ma ponendo in confronto il candelabro ed il bassorilievo ora descritti, sebben manifesta in quello si scorga l'islamica influenza nel modo d'intrecciare i fregi e di connettere i fogliami, pur dalla disposizione delle parti e da una cotal diversità di decorazione viepiù inchinevole all'ordine, è ancor da notare la precipua concorrenza degli altri elementi che modificaron l'arte della scultura in Sicilia nei tempi del governo normanno.

Non può disconoscersi un'impronta di carattere bizantino, la quale però non deriva da greci artefici, bensì da quello stile che signoreggiò nel medio evo su tutte le arti figurative e principalmente sui musaici. Già accennammo come i greci dopo l'eresia degl'iconoclasti non più lavorassero immagini a rilievo; e questa è sufficiente ragione per negare ad essi ogni influenza diretta sulla scultura nostra. Anzi è da notare, che eccetto le figure tipiche, come è quella del Redentore nel nostro candelabro, la quale è condotta di uguale atteggiamento e di ugual vestire che nei musaici, sono le altre di un far diverso ed altrimenti composte; imperocchè gli artefici, conservar volendo la tradizione tipica nella figura principale, qual si è quella ivi del Redentore, ne componevan giusta i musaici l'atteggiamento e le movenze, ne adornavano il capo del nimbo, dando alle altre un carattere che dall'infanzia dell'arte divenne originalmente siciliano. Altronde se i greci avessero direttamente avuto parte sulla nostra scultura nel medio evo, non mai si avrebbe vantaggiato; anzi l'indiretta influenza delle loro opere tenne per lungo periodo inceppata l'arte nella ser-

vitù dei tipi e delle tradizioni ed al vero risorgimento si oppose. Insin da quando le arti furono trasferite da Roma a Bizanzio non avevan fatto che peggiorare e precipitarsi, in certa guisa tuttavia reggendosi ed abbagliando col mentito splendore della ricchezza e del lusso dei lavori e delle materie. Bisogna disingannarsi, dice il Cicognara, e persuadersi che i greci del medio evo eran rozzi ed ignoranti, e che i lavori degli scarpelli di quell'età, o per l'influenza del greco stile o pel cattivo gusto ch'essi avevano trapiantato in Italia, rassembravano a quanto di più rozzo ci resta delle prime sculture egiziane. Il qual detto del Cicognara, sebbene esagerato perchè egli non vide i musaici del duomo di Cefalù e della Cappella palatina, nè le pitture dei monasteri del monte Ato, non lascia di esser vero se si riferisce alla ruina dell'arte classica in Bizanzio. Comunque sia era d'uopo che si riprendessero gli studi dell' antico e della natura per fare rivivere la forma; perchè il concetto cristiano si era compreso dai greci dell'Ato ed era stato in Sicilia subitamente introdotto, e per la parte decorativa avevano i musulmani spiegato gran forza di fantasia spinta sino all'esagerazione, così scotendo il gusto illanguidito e quasi estinto, col medesimo ardire per cui avevan perpetuato il loro nome in tutti i famosi monumenti di Cordova e di Granata.

Il primo passo che si diede sotto i normanni in vantaggio della nostra scultura fu il dare un guardo comunque passaggiero ai classici lavori dell' antichità, procurando di dirozzare le forme, di ordinar con qualche norma il gusto, e modificar l'esagerazione che dagli arabi si aveva attinto. Un tale sguardo potè darsi agevolmente dai nostri, perchè ad ogni passo incontransi in Sicilia monumenti maravigliosi del classicismo, ed ogni pietra è modello da imitare. In quell' età dei normanni, che fu per le arti di universal movimento, quanti preziosi lavori dell'arte vetusta non si cavaron dalle ruine per servir di materiali ai nuovi edifici cristiani! quante sculture, quante cornici, quanti capitelli, quante colonne! Gli anfiteatri di Siracusa, di Taormina, di Catania furono allora abbattuti per apprestar materia alla nuova architettura, e templi con essi e basiliche e ginnasi dapertutto. Or le splendide decorazioni dell'antica architettura, che impiegavansi alle nuove costruzioni cristiane che ovunque ergevansi per la pietà

e la potenza di quei principi magnifici, eran senza dubbio una fonte inesauribile d'imitazione, capace a sollevar l'arte dall'infausta ruina in cui per si lungo spazio era giaciuta. Il candelabro della Palatina mostra già con chiarezza l'influenza, non molto lieve ed incerta, di questa imitazione, non solo nei fregi e negli ornati, che furono i primi a risentirne, ma quel che è più nelle figure, e quella specialmente dell'uomo ignudo colla spada, verso la base del candelabro, ove sebbene manchi esattezza di proporzioni e correzione di disegno, pur nell'atteggiamento e nella maniera di comporre si avverte una lontana rimembranza di antico. E che diremo dei fregi? Mirabile è in essi lo sviluppo degli svariati animaletti che ne fan parte, e sono in ispecial guisa da notarsi le foglie di acanto, perchè danno a veder manifesta la influenza dell'antico stile. Si distinguono in architettura tre specie di acanto: il greco, il romano, e il gotico. L'acanto greco, ch'è alto e sottile, partecipa dello spino, e sopratutto del cardo e dell'acanto spinoso, ed i suoi frastagli sono più spiccati, più acuti e più regolati che nell'acanto naturale. Il romano, più rotondo nel taglio delle foglie, è più largo, più aperto e più grandioso, ma meno svelto e più basso, or colle foglie spesse e convesse terminate da dentelli quasi rotondi e tagliati regolarmente, ora con foglie rotondate, poco acute, ma non convesse al di fuori e tagliate ampiamente in un modo alquanto simile alla foglia della quercia. L'acanto gotico — e cosi volgarmente appellasi quello che fu adoperato dagli arabi nei loro ornati—è ancor più svelto, più fino, più vario del greco, ora tiene dell'agrifoglio e dello spino, ora del cardo e della cicoria, ed ora del vero acanto. Di queste tre specie diverse vediam sovente adoperato in quel candelabro l'acanto greco, ed anche il romano, non mai espressamente il cosi detto gotico, siccome è nel bassorilievo già descritto della caccia, con quelle foglie sottilissime or lunghe, ora anche rotonde, e sempre in mille maniere variate. Se qualche vestigio pur si voglia vedere dell'acanto gotico nel candelabro, non consiste che in una somma sveltezza del greco, la qual sovente ancor si ammira nei greci monumenti. Araba influenza però è da notare in quella parte del candelabro che sovrasta immediatamente alla base, dove sopra un ordine di acanto cosi rotondato come il romano è un avviticchiamento di tralci di vite e di foglie con cani ed uccelletti

in mezzo, con quel carattere medesimo che negli arabeschi; e specialmente quel tralcio che gira attorno alla figura dell'uomo ignudo rammenta una maniera propria delle decorazioni arabiche, di far girare circolarmente gli ornati per dare un risalto maggiore alle figure collocatevi nel centro. Ma il generale ordinamento di quel famoso candelabro, che è da tenere come la più eccellente opera di scultura esistente in Italia di quell'epoca, a preferenza dei candelabri di questo genere esistenti in Roma, sebben posteriori almeno di un secolo, pur dimostra una spinta provveniente dagli antichi lavori, perchè quell'ordine e quell'accordo di parti così ben decorate, non da altro proceder poteva. Il carattere dell'arte islamica non ne sarebbe stato opportuno, lontano essendo da ogni idea di ordine, e capace solo di un miscuglio di ornamenti disparati che fa sovvenire del mostro di Orazio, come osserva il Quatremere. Qui invece si vede in mezzo ad una immensa profusione decorativa, derivante se pur si vuole come conseguenza della original fantasia con cui gli arabi arricchiron l'arte, un ordine che ad essi non può appartenere, e una disposizione generale ben sentita che alquanto fa rimembrar l'arte antica.

L'uso altronde di tai candelabri dirittamente procede dalla classica antichità, e sin d'allora i candelabri destinati a parecchi lumi stavano ritti sul pavimento, ed eran perciò di considerevole altezza. Comunemente si facevan di legno [1]; ma in Ercolano e Pompei molti se ne son trovati di bronzo. Ve n'eran dei metalli più preziosi e perfino di gioie, come quello che il re Antioco aveva destinato pel tempio Capitolino e portato seco in Sicilia, dove quel ladro di Verre glie lo ghermì sfrontatamente, poscia intimandogli di sfrattar dall'isola [2]. Nei templi e nei palagi pur vedevansi ergere dal suolo grandi candelabri di marmo; i quali generalmente facevansi constare di tre parti: il piede o la base, il fusto o stelo, l'abaco o disco, dove ponevasi una lampada ovvero in una punta di ferro o di canna infilavasi una candela. Per lo più nella base erano scolpite zampe di leone

[1] M. Tullii Ciceronis, *Epistolarum ad Quintum fratrem, lib. III, epist. VII.* M. Val. Martialis, *Epigrammatum, lib. XIV, num. XLIV.* T. Petronii Arbitri, *Satyricon,* c. 95.

[2] Cic., *In Verr. IV,* 28.

e di grifone con ornati e fogliami; ed il fusto, or liscio ed ora scanalato, terminava in una specie di capitello sorreggente l'abaco o disco su cui poggiava la lampada o il cero. La forma erane diversa presso gli Ebrei. Il candelabro che Mosè fece collocare nel tabernacolo, quale è descritto nei libri dell'antico Testamento, tutto di oro battuto compreso il piede, mandava dal suo tronco sette bracci curvi a semicerchio e terminati ciascuno da una lampada a becco; e in molte chiese nostre vediam dinanzi al grande altare candelabri imitati dall'antica maniera degli Ebrei. Salomone ordinò dieci candelabri simili a quello di Mosè, e li collocò nel santuario del tempio, cinque da mezzogiorno e cinque da settentrione. Ma i grandi candelabri posti nelle chiese più antiche e in parecchie del medio evo, per contenere il *cereo pasquale*, non tengono affatto della forma del candelabro mosaico, ma piuttosto dei candelabri greci e romani. In Roma, nelle basiliche di san Clemente, santa Maria in Cosmedin, san Lorenzo fuori le mura, santa Maria in Toscanella e in altre, essi compongonsi di colonnette di marmo alte da 2m a 3m, 75, scanalate o fusate, intarsiate sovente di musaici, con basi e capitelli ornati di sculture simboliche, figurine di animali, puttini, frutta, fiori e fogliami: trovasi adoperata talvolta una colonnina di porfido con base e capitello di metallo dorato. Ma di tal forma, che semplicemente componesi di una base, di un fusto, e di un abaco, il più stupendo esempio è il nostro candelabro della Cappella palatina, il quale non solamente nel suo general disegno si accosta ai candelabri del paganesimo, ma bensì in parte per gli ornati e pei fogliami, tranne il rilievo di Ruggero ai piedi di Cristo, che tien del bizantino. Dal che risulta che i siciliani insin dai primi tempi del governo normanno diedero un gran passo nell'arte della scultura, ch'era dapprima trascurata o circoscritta. Sin da quell'epoca lo fu libero il campo a progredire; e l'influenza dell'elemento islamico ed in menoma parte del bizantino fu sovraneggiata dalla forza del genio siciliano, il qual guardando i classici lavori dell'antichità mosse la dignità artistica già da gran tempo disconosciuta, e diede alla nostra scultura un carattere originale, che alla profusione degli ornamenti aggiunse un ordine preciso e direi quasi classico. Qual passo abbia dato allora in Sicilia l'arte della scultura si ha con ogni evidenza instituendo un paragone tra

il superbo candelabro sin'ora descritto ed una scultura pur siciliana di epoca di gran lunga anteriore, nella chiesa di Sant'Agata *la vetere* in Catania, ove si ebbe l'intenzione di rappresentar quella santa Vergine in atto di esser guarita dall'apostolo Pietro; ma queste due figure sono così rozze ed indistinte da non potersene cavar costrutto, se non quando se ne sappia altronde il soggetto. Vi ha d'intorno rilevata in gotici caratteri una iscrizione latina, che in proposito della Vergine di Catania espressamente dinota la nazionalità di quella scultura: *Mentem sanctam spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem;* e l'antifona parimente latina: *Quis es tu qui venisti ad me curare vulnera mea? Ego sum apostolus Christi; nihil in me dubites, filia.* A capo della prima iscrizione è una mano che benedice alla maniera dei greci, e laterali al bassorilievo hanvi due croci greche. Però la somma imperfezione di esso, ch'è l'unico monumento che rimanga della cristiana scultura di Sicilia molto prima dei normanni, fa riconoscere il gran vantaggio che indi a quell'arte recarono i musulmani, scotendola con la potenza della loro immaginazione dal profondo letargo in cui era immersa ed arricchendola dei copiosi prodotti della loro fantasia inesauribile, poscia i normanni totalmente affidandola al nostro artistico genio, che in ogni tempo rifulse in questa classica terra che si appella Sicilia.

Preziosa se genuina sarebbe qualche memoria di siculo-normanne sculture anteriori al candelabro; ma niun fondamento ne fa prestarvi fede. È noto dagli scrittori di cose sicule che il conte Ruggero, impadronitosi di Mazara e fabbricatavi nel 1080 una rocca come centro delle sue forze, (avendo già Roberto fratello di lui stabilito in Palermo la sua sede) abbia proclamato quella città capitale dei suoi dominî, erettovi per voto un duomo magnifico dedicato al Salvatore del mondo, e costituitavi la cattedra episcopale in cui pose il primo un Stefano da Roano consanguineo di lui: e rimau tuttavia nell'interno del tempio il modestissimo sepolcro di quel primo vescovo, privo di ogni ornamento, ma oltremodo prezioso pei puri contorni del disegno e per un effetto sublime in una semplicità massima: la mitra ed il pastorale posano scolpiti sul cupo marmo di quella tomba, che inspira il più vivo sentimento di venerazione verso il sacro pastore che vi giace estinto.

Se si sian fatte statue sotto i normanni.

Or taluno asserisce dei nostri moderni scrittori, e specialmente il Buscemi [1], che una statua sia stata eretta sin da quei tempi in Mazara a Ruggero; e che dalle nostre parti siano state trasmesse le statue dei valorosi figli di Tancredi per decorar la cattedrale di Coutances. Ma non si può decidere della verità di tali notizie, le quali insin dai primi tempi dei normanni includono necessariamente un'idea di positivo sviluppo nella nostra scultura figurativa, se così tosto vediam sorgerne statue. Il non rimanerne alcuna tale nè in Sicilia, nè in Italia, nè dovunque di quest'epoca, fa molto sospettare dell'autenticità di tali memorie. Le prime sculture contemporanee ed anche di qualche tempo posteriori nella penisola consiston soltanto in rilievi di ornati; e la prima di cui fa menzione il Cicognara [2] è la statua sedente di Federico II in Capua accanto alla porta di Roma, più grande del naturale. Non esiste in Sicilia alcuna statua contemporanea dei re nostri normanni, e solamente nei bassorilievi e nei musaici ci si tramandaron le loro sembianze. Ma se l'arte della scultura fosse stata sin d'allora così progredita da poter perpetuare nei simulacri la memoria di sì grandi principi, non la statua sola di Ruggero conte sarebbe sorta, come è voce, in Mazara; ma al re Ruggero in Palermo, ed in Monreale a Guglielmo non ne sarebber mancate, e l'erezione di una statua, monumento maraviglioso per quei tempi, sarebbesi celebrata da tutti i cronisti.

Qual testimonio reca il Buscemi in prova della sua asserzione? Egli non altro dice, che ne parlano molti scrittori. Ma quali? Nessuno, che io sappia, prima del Pirri, il quale se accenna di volo in un luogo, dopo di avere enumerato i benefici di Ruggero conte in pro di Mazara, che i cittadini in memoria di sì gran principe eressero una statua, non precisandone punto l'epoca, però altrove parlando del vescovo Bernardo Gasco, che tenne nel 1570 l'episcopato di quella città, narra ch'egli in memoria del glorioso fondatore di quella sede fece a proprie spese scolpire nel 1584 un marmoreo simulacro rap-

[1] Buscemi, Op. cit. pag. 39.
[2] Cicognara, *Storia della scultura*, vol. III, lib. III, cap. II, pag. 106.

presentante il conte Ruggero con un musulmano prostrato ai piedi, e reca la seguente iscrizione che ivi fu apposta e vi rimane sin'ora:

D. O. M. H. ET G. ROGERIUS NORTHMANUS MAGNUS SICILIAE COMES
EXPULSIS SARACENIS HANC EPISCOPALEM ECCLESIAM FUNDAVIT
CUI MARMOREUM HOC BERNARDUS GASCO HISPANUS EPISCOPUS MAZARENSIS
GRATUS EREXIT ANNO DOM. MDLXXXIV [1].

Nè di altra più antica statua si fa menzione dagli scrittori anteriori al Pirri, neanco dal diligentissimo Fazello. E questi, che son da riputarsi come i più scrupolosi nel conservare le antiche memorie, non avrebber per fermo trascurato un monumento di sì gran rilievo. Nè per le statue dei figli di Tancredi trasmesse dalle nostre parti in Coutances per adornarne la cattedrale reca il Buscemi documento alcuno. E i siciliani scolpito avrebbero quelle statue per gli stranieri, lasciandone priva la loro patria? avrebber mandato statue per le altrui chiese, senza che nelle loro ne avessero? Se altronde al tempo di re Ruggero la scultura figurativa era rude tuttavia, che ne sarebbe stato per l'innanzi? Quelle statue, che riuscir dovevano pochissimo sviluppate ed imperfette, avrebber fatto onta piuttosto alla dignità di quei principi; perchè l'arte nel grande si vuol più perfetta per condurre il tutto e per proporzionare le parti; e se nella piccolezza dei rilievi non si tenne allora conto della rozzezza delle forme e di una mediocre espressione del soggetto, e se ne potè esser paghi in ragion della debolezza dell'arte, non si poteva altrettanto nei grandi lavori, e quindi non si andò più in là delle scolture decorative in quei primi tempi. Ed in qual guisa potuto avrebbero i nostri condurre l'arte in un tempo brevissimo al segno di erigere statue? Osservammo già come musulmani e bizantini rifuggissero dalle umane figure in rilievo nei tempi della loro dominazione, e come la scultura figurativa venisse perciò trasandata in Sicilia. Come dunque sul primo entrare dei normanni potevano qui trovarsi degli artefici che scolpissero statue? Da chi ne appresero subitamente la scienza e l'arte?—Tali difficoltà, alle quali non si sa opporre risposta, dan dritto a dedurre, che in Sicilia

[1] PIRRI, *Sicilia sacra*. Panormi, 1733, tom. II, fol. 836.

nella prima età normanna, quella cioè del conte Ruggero, non è da credersi l'arte così ben progredita da poter dare statue in marmo, e che il primo progresso della scultura nostra è da stabilire ai tempi del re Ruggero, mercè di un guardo slanciato sulle mirabili sculture dell'antichità classica.

A ciò pregevolissimi son molti capitelli di colonne alla real Cappella Palatina in Palermo. Confonde però taluno i capitelli di quella basilica che son tratti da antiche fabbriche pagane con quelli che le sono contemporanei ed imitati dagli antichi. Ma un colpo d'occhio passaggero su di essi mostra in minor parte i nuovi, perchè gran differenza si scorge fra quelli che effettivamente a quest'epoca appartengono e gli altri apprestati dai classici monumenti del paganesimo come materiali a tutti i sacri edificî del medio evo. Il capitello corinzio, — che si vide allora generalmente adoperato, e dicesi che abbia avuto origine dal caso, per cui Callimaco architetto e scultore di Corinto trovò un canestro circondato di foglie di acanto e coperto di un embrice, donde cavò l'idea essenziale del capitello corinzio—devesi piuttosto alla felice combinazione di elementi più razionali, più conformi al natural progresso della greca architettura, e propriamente all'influenza che l'arte egizia ebbe sull'arte greca. E mentre gli egizi non avevano stabilito norma alcuna per la composizione e l'uso dei loro capitelli, i greci fermaron limiti che si fecero una legge di non trascendere, perchè la immaginazione dei loro artefici non traviasse: e questi limiti, non che inceppare il genio, gli lasciavan libero il campo per inventare e produrre sul carattere stabilito i modelli più svariati e più perfetti per gusto, per discernimento di proporzione, e per talento inesauribile di inventiva. Ma dopo l'abbandono dei tipi antichi, dice Th. Hope [1], il capitello corinzio dei greci dei bassi tempi non era che una meschina massa quadrata, appena adorna di alcune volute, di scarsi fogliami, o di qualche inutile rombo. Della quale imperfezione si han sufficienti esempi nelle chiese nostre, dove mancando talvolta capitelli per compierne il numero necessario agli edificî, eran costretti essi medesimi gli artefici a supplirveli. Allora s'intrecciaron con qualche gusto, mercè dell'influenza ornamentale degli arabi, viticci, caulicoli

Sculture di capitelli.

[1] Hope, *Storia dell'architettura.*

e tralci, scimmiottando non di rado sulle greche o romane forme. Tuttavia gran differenza si avverte fra questi capitelli e gli antichi ; e sebben siano spesso foggiati i primi a cestello svasato sul far del capitello corintio, o ne mentiscon l'ornato, o lo richiamano in modo assai imperfetto. Impertanto non può negarsi che la nostra scultura abbia avuto pur qui una spinta all'imitazione degli antichi lavori. E mentre si scorge l'elemento islamico in taluni di quei capitelli, con pari evidenza in altri è palese l'imitazione del capitello corinzio; e sebben soltanto accennati vi siano i fogliami senza delicatezza e senza eleganza, sommo sviluppo è da segnar non di rado nell'effetto delle masse. Tali sono i capitelli nelle colonne del portico laterale della real Cappella in Palermo, i quali chiaro dimostrano la tendenza comunque debolissima verso l'arte antica, non partecipando affatto dell'originalità dell'epoca, e quasi seguendo il classico elemento. Sebbene però sin d'allora una tale spinta abbia l'arte ricevuto, non è poi da estimarsi tanto progredita da poterlesi attribuire i capitelli espressamente antichi. Non è quindi a dubitare che i capitelli dell'interno della Cappella Palatina, quelli delle colonne della nave e gli altri delle colonne di porfido incastrate negli spigoli delle tre absidi — meno i pochi del portico, quelli di due pilastrini di marmo bianco di forma quadrilatera che sorreggon di sotto il centro dell'ambone, ergendosi dal parapetto della scala che scende al sotterraneo [1], e quei delle due colonne della nave che aderiscono al muro occidentale ai lati del solio — tutti rimontano ad una antichità classica, sebbene non tutti di egual perfezione : onde il Buscemi, non potendoli far convergere al suo giudizio (che tutti i capitelli sieno contemporanei alla chiesa), eccettuò i due della terza colonna da ciascuno dei lati, perchè più ripugnanti degli altri manifestamente al detto di lui pel classico loro stile, sospettando che questi venissero sostituiti nel sestodecimo secolo, forse in occasione di qualche riparo. Ma di tal sospetto si dimostra la futilità osservando intatti i musaici primitivi nei piedritti degli archi che vi corrispondon sopra ; e già si è consci del fatto nell'attuale riparazione della real Cappella, come, per sostituire un nuovo capitello all'antico che si presume macerato, i musaici che ri-

[1] Vedi nella tavola dei capitelli, num. 1.

correvano nel piedritto fu mestieri che si togliessero tutti, sebbene or che la pratica dell'arte è molto progredita si son per intero con molta industria staccati per indi senza danno rimettersi: ma per quei tempi non può sospettarsi altrettanta cura ed industria, nè la riparazione dell'antico potè farsi così perfettamente da non riconoscersi, allorquando l'arte del musaico era in Sicilia decaduta e non conservavasi che per restauri. È lo stesso in osservar la chiesa di san Cataldo in Palermo, poggiante sopra quattro grandi colonne isolate, in tre delle quali i capitelli sono bellissimi e provengono da vetusti edifici romani, come chiaramente si vede si dallo stile e dal carattere, che dalla diversità della forma e del diametro; ma il quarto, formato non già di foglie ma di caulicoli intrecciati fra loro in modo singolarissimo, mostrasi a differenza degli altri contemporaneo alla chiesa, uguale ai pochi altri del medesimo stile nell' interno della Cappella Palatina e particolarmente a quelli dei pilastrini sotto l'ambone, di un dei quali è qui prodotto il disegno.

Non è mestieri di accennare altrettanto delle altre chiese siculo-normanne, bastando solo di far cenno dei capitelli del duomo di Monreale. I quali variano tutti di diametro e sovente non corrispondono molto sensibilmente al diametro delle colonne; del che pur si danno esempi nella chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio ed altrove. Nove sono corinti ed altrettanti compositi, e sopra le foglie di acanto escono dagli angoli, invece delle solite volute, quattro cornucopie, e nel mezzo, in luogo del fiorone, una patera con una mezza figura: la qual ragione, nota il Serradifalco, fa che somiglino a certi capitelli riportati da Giovan Battista Montano, che appartenevano ad un tempio di Giunone. Già noi, parlando dell' architettura religiosa di Sicilia nei tempi normanni, mostrammo qual grande uso si facesse allora degli antichi materiali, e come le celebrità dell' arte greca e romana venissero all'uopo smantellate. Come dunque è da supporre col Buscemi che nel più sontuoso dei siciliani monumenti della prima età normanna, qual si è la Cappella Palatina, non si adoperaron capitelli antichi, e che quelli sian tutti contemporanei? Oltre del carattere artistico e della manifesta diversità che si scorge frai più antichi e quelli che sono effettivamente dell'epoca, qual bisogno si avrebbe avuto di scolpirne in sì gran copia se tanti ne rimanevano

negli edifizi del paganesimo che cadevan sotto il ferro dei nuovi popoli? La basilica palatina fu una delle prime ad essere eretta; non potrà dunque addursi il motivo di non più rimanerne, se tanti ne sono impiegati nelle chiese dipoi fondate. Come dunque imitar dagli antichi, se gli antichi stessi eran pronti in buon numero? come sostituire al perfetto una tapina imitazione? Che se parecchi ne sono di recente lavoro nel portico ed ancor nell'interno, fu certo a causa di non più trovarsene al momento adatti a quell' uopo ed a quelle misure; quindi fu mestieri aver ricorso ad imitare. Il che offre una differenza chiarissima fral nuovi e gli antichi, fra la copia e l'originale. E perchè nel candelabro, per l'eleganza e la delicatezza del lavoro, di tal primordiale imitazione si ha ne' fogliami l'esempio migliore, è da concludere che il più splendido progresso della siciliana scultura nell'epoca normanna debba colà avvertirsi, e che da quel candelabro cominciaronsi a vedere gli effetti di un semplice sguardo all'antichità classica, il quale tendeva a dirozzar l'arte, a sublimare il genio.

Altre sculture. Di altre minori sculture di quest'epoca va adorna la real Cappella di Palermo, specialmente nel suo ambone. È questo, come ognun sa, una specie di pulpito o di leggio delle chiese antiche, dove si leggevano il vangelo e l'epistole, si predicava al popolo, si pubblicavano altresì gli atti de' martiri, si faceva la commemorazione de' fedeli defunti, e si notificavano al popolo le lettere di pace e di comunione che una chiesa mandava all'altra; di là proclamavano i catecumeni la loro professione di fede, e i vescovi la loro discolpa quando imputati; talvolta vi si conchiusero politici trattati, e vi si incoronarono re ed imperatori. L'ambone della Cappella Palatina corrisponde nell'ultima arcata della nave, dinanzi alla scalea dal lato dell'epistola, ed è sorretto da sei colonnette di varia forma, e circoscritto al di sopra con lastre marmoree ricchissime d'intarsiature e di musaici, delle quali lastre una intera di porfido è posta di fronte, e delle altre quattro di marmo bianco con fregi elegantissimi a tassello ed a musaico, tutte decorate di una vaga cornice a foglie di acanto, una corrisponde pur di fronte con quella di porfido, ma un poco rientrante, due dal lato occidentale, una dall'orientale, donde si ascende per alquanti gradini all'ambone; il che giusta alcuni fece

chiamar *graduale* una parte dell'ufficio divino che di là recitavasi. Oltre le colonnine di sostegno, e due pilastrini ragguardevolissimi pei loro capitelli di stile moresco, ed altre due colonnette di bianco marmo, che pur sono commendevoli perchè vagamente striate a zig-zag secondo il bizzarro gusto dell'epoca, somma attenzione richiede quel lato di prospetto dell'ambone, dove sull'ampia lastra di porfido sporge di tutto rilievo in marmo bianco un'aquila che sorregge sulle spalle un libro aperto, chè ivi posavasi, giusta Durundo, il libro del vangelo, il che tuttavia si pratica in molte occorrenze. Dall'altra lastra marmorea collaterale sporge parimente scolpito in marmo un leone seduto sui piè di dietro sopra una foglia di acanto; un gruppo di simbolici animaletti, simili a vitellini, serve a decorar l'ambone dalla parte del muro; ed altri ornati di simil guisa osservansi nella parte anteriore, or quattro aquilette intrecciate con foglie ed or delle pine. Non è dubbio che nell'aquila e nel leone vengan figurati Giovanni e Marco evangelisti; e sembra che il gruppo dei simbolici vitellini voglia accennare a Luca, come altresì a Matteo le figure giovanili nella sommità del candelabro, che ivi corrisponde accanto all'altezza medesima. Questi sono i simboli antichissimi, coi quali la chiesa ha distinto gli evangelisti, in ragione delle loro scritture divine. San Giovanni vola com'aquila e con acutissimo sguardo intuisce la luce dell'immutabil vero [1]. San Matteo vien simboleggiato dal volto umano, perchè quasi dall'umanità del Verbo prese principio in dettare il vangelo [2]. San Marco perchè cominciò dalla potenza tien l'emblema del lione [3]. Di san Luca è figura il vitello, perchè egli esordisce dal sacrificio [4]. Ivi sono in tal guisa i quattro emblemi dei dettatori del vangelo, cioè l'aquila, il leone, il vitello e le giovanili figure umane.

[1] *Ut aquila volat, et lucem incommutabilis veritatis acutissimis oculis intuetur.* S. August. *De cons. Evang. l. 6.*

[2] *S. Matteum facies hominis significat, quia de homine exorsus est scribere.* S. Hieron. *In Ezech.*

[3] *Quia a potentia coepit sub leonis immagine figuratur.* S. Ambros. *Praef. in Marcum.*

[4] *Per vitulum designatur, quia a sacrificio exorsus est.* S. Gregorius Magnus, *In Ezech. hom. IV.*

Di queste sculture l'arte siculo-normanna ha in verità di che vantarsi: e perchè sono contemporanei al candelabro e segnano il medesimo grado di perfezione, son da riputarsi maravigliosi quel leone e quell'aquila, che nell'infanzia dell'arte conservano esattezza nella forma e giustezza nelle misure.

Sculture nella cripta di san Marziano in Siracusa.

Il medesimo soggetto, cioè i simboli dei quattro evangelisti, è espresso nelle preziose sculture sopra mentovate (pag. 128 e 129) nella cripta di san Marziano in Siracusa. Per molti titoli par che appartengano all'epoca normanna, allorquando fu riedificato e decorato quel santuario; e l'influenza dell'arte classica vi appare più che altrove evidente, perchè oltre del simbolo in ciascun dei quattro pilastri centrali ricorre al di dietro un fregio bellissimo simile in tutti, che consiste in un'ampia foglia di acanto romano che termina nella sommità in una pina, con due grandi cornucopie che si riversan nei lati e mandan fiori, frutta e fogliami, riempiendo i vani delle larghe volute due uccelletti o colombelle in atto di beccar delle frutta. Or le cornucopie che così svolgonsi dall'acanto s'incontrano spessissime nella classica architettura antica, e specialmente in Sicilia dove furono adoperate come emblema dell'abbondanza di quest'isola, quindi se ne improntarono un gran numero di antiche medaglie siciliane. L'arte cristiana imitò tanto l'arte pagana nel medio evo; e più che all'antichità rivolgevansi i giovani artisti, più l'arte novella abbandonava la primitiva rozzezza, perciò la figura umana e quelle degli animali nelle quattro sculture simboliche della cripta di san Marziano sono assai più sviluppate che nel candelabro della Cappella palatina, dove minore è l'imitazione dell'antico. Egli è pur vero che nell'artificio dei piani e nella delicatezza del lavoro vi ha maggior diligenza nelle sculture di Palermo che in quelle di Siracusa; ma queste pel disegno e la maniera di comporre superano di gran lunga le prime, perchè foggiate sullo studio dell'antico. Un lieve sguardo sulle une e sulle altre, che son qui di contro disegnate, varrà a convincere del fatto.

Sculture antiche nel museo dei Cassinesi e nel Biscariano in Catania.

Dell'epoca normanna pur sembra un bassorilievo palmare in marmo, che si conserva nel museo del monastero dei cassinesi in Catania. Rappresenta il Nazareno crocifisso, ed ai piedi della croce Maria, Giovanni, la Maddalena, e soldati all'intorno. Più recenti son due piccole sculture in marmo all'ingresso del museo Biscariano, che in bas-

sorilievo figuran sant'Agata e sant'Antonio abate; sedente l'una, rivestita di regali divise, il capo redimito di regia corona, con un libro chiuso nella sinistra, e in atto di benedir colla destra; vi è segnato in gotici caratteri il nome: Scta Agatha, ed inoltre vi ha uno scudo traversato da destra a mancina da una sbarra [1]; l'altro da cenobita con barba e cappuccio, sorregge con la manca un volume chiuso e tien nella destra un bastone, siccome è uso di rappresentar sant'Antonio. Lo sviluppo di queste figure, sebbene non sia gran fatto al di là delle sculture sopradescritte in fatto di morale espressione, perchè i volti ne son tuttavia impastoiati in quella tipica bruttezza che durò sino al quattrocento, per un artificio più ampio nel comporre e per alquanta esattezza nelle proporzioni mostra un' epoca posteriore ai normanni e vicina al trecento. Certo che distanza non poca è da avvertire fra queste e la scultura della Crocifissione nel museo dei cassinesi. L'arte qui appare estremamente bambina, presso a poco come nelle tipiche figure del candelabro di sopra illustrato, dove il grecismo di quell'epoca sembra che abbia esercitato contraria influenza del classicismo; e mentre gli esempi delle antiche sculture prendevan sull'arte novella una evidente azione, che, sebben limitata agli ornati, indi generalmente avrebbe tutta l'arte avvivato, dall'altro canto l'elemento religioso in rappresentare i venerandi fasti del cristianesimo rifuggiva dal mirar le classiche opere vetuste, estimando con gran pregiudizio dell'arte, di vituperar quei sacri soggetti con la mescolanza dell'elemento paganico. Quindi era fiducia soltanto nell'arte bizantina, come eminentemente religiosa; e l'azione dell'arte classica non valicava i confini della decorazione, dove pei capitelli, per le

[1] Questo stemma probabilmente appartiene alla famiglia Paternò dei principi di Biscari, la quale sin dai tempi del re Ruggero vi ha documento che fosse in Catania costituita; quindi in un privilegio della chiesa di Catania pubblicato dal Pirri (*Sicilia sacra, tom. II, in Not. Eccl. Cat., fol. 528*) si legge tra le firme degli altri testimonii: ✠ *Signum Roberti de Paternione*. L'arme della casa Paternò, siccome scrive Inveges (*Palermo nobile*. Pal. 1651, pag. 105), consiste in uno scudo *con quattro sbarre per dritto ed una di sopra a quartiere dalla destra alla sinistra*. Nello stemma rilievato accanto alla figura di sant'Agata, nella descritta scultura, mancano in ragione forse della piccolezza le sbarre per dritto, e sol vi ha quella trasversale.

cornici e per gli ornati venne agevole, alla presenza di tanti marmi ritolti ai vetusti monumenti, d'imitar comunque debolmente il classico artificio. Ma l'influenza dell'arte bizantina nelle figure non giovò a disciogliere la scultura nostra dalla sua infanzia, ma ve la fece persistere insino a tanto che il genio si aprì di per sè una via. L'arte bizantina non trattò mai la scultura, ed è noto siccome la greca liturgia vietasse le figure di rilievo; quell'arte adunque influiva dai musaici; ma in questi non vi ebbe per lo più perfezione di forma, sebben sovente si attingesse una sublime espressione di elemento morale religioso. Più agevole però si presta coi colori la pittura ad esprimere i sentimenti inspirati dall'animo, anzichè la scultura coi marmi. Quindi non arrivandosi qui ad attingere come nei musaici l'espressione morale, rimaneva la nudità della forma bizantina, la quale peggiorava di più, rispetto alla difficoltà maggiore dei mezzi.

Finalmente la pittura era stata in Sicilia coltivata sotto la dominazione bizantina ed anche sotto il governo musulmano: la scultura figurativa vi era interamente ceduta con la civiltà latina. La scultura dunque sotto i normanni trovavasi al primo stadio della sua fanciullezza, mentre la pittura cominciava del tutto ad uscirne. Se libero fosse stato sin d'allora lo studio sulle maravigliose opere dell'età classiche del paganesimo,—quello studio a cui talora conduceva il bisogno d'imitare cornici o capitelli tolti ad antichi edifici e non bastevoli sovente di numero per impiegarsi nelle nuove fabbriche delle chiese e dei palagi,—ei non v'ha dubbio che l'arte si sarebbe librata ben tosto ad altissimo volo. Ma il cristianesimo, che allora imperava sull'arte, contrastandole ogni passo che non ne dipendesse, la fece soggiacere invece a quell'azione dell'elemento bizantino, che non potè darle alcuna spinta a progredire, anzi ne rallentò di molto i passi. Qual differenza non corre infatti fra l'opera dei fregi che senton l'imitazione dell'antico, e l'opera delle figure giusta il tipo dei musaici?

Impertanto in tutta la penisola non rimangono di quest'epoca sculture di tanto merito, e le nostre son degne di paragone con le italiane del secolo terzodecimo. I candelabri contemporanei o posteriori al nostro, tanto famosi in Roma, si riducono ad una colonna più o meno riccamente fregiata, e sovente ad una colonna di porfido

con base e *capitello* di metallo dorato, senz'altro ornamento. Quello esistente in via Ostiense in Roma, già nella chiesa di san Paolo, ormai collocato nella piazza fuori la chiesa stessa, illustrato dal Ciampini e sol paragonabile al nostro per ricchezza della scultura, pur ne riesce inferiore d'assai, quantunque fosse posteriore d'un secolo, come si ha da un'iscrizione in cui ne sono nominati gli scultori, di gran lunga più imperiti di quei che molto innanzi lavorarono il nostro. Perlanto non vi ha esempio nè in Italia nè altrove di un arabesco in rilievo, sì ben composto ed eseguito siccome quello della nostra chiesa dell'Ammiraglio; il qual dimostra di quanto utile fu alla siciliana scultura l'islamica influenza in aggruppar le masse decorative e svilupparne le forme. Nelle moschee stupende di Cordova e di Granata o nel famoso Alhambra non si rinviene un marmo di tanta bellezza. E che direm noi delle sculture dei capitelli? In Italia, dopo il deviamento dai principii dell'arte classica, i capitelli sino al secolo XII vedonsi muniti di un abaco d'ordinario assai pesante e massiccio, sovrapposto al fusto ossia al corpo del capitello, ora cubico, ora in forma di cono rovesciato rettilineo o curvilineo, ed or che riunisce ambe queste forme, poi cilindrico o a tamburo, e sovente nel secolo XII foggiato a cestello svasato, sul fare del capitello corinzio, di cui richiama altresì l'ornato in modo assai imperfetto, o finalmente con un astragalo di un profilo e di un gusto specialissimi. Ma di questo genere ve ne han vari esempi negli edifici di siculo-normanna architettura, e son quelli propriamente che si lavoravan secondo il gusto originale del tempo, ma spesso con importanti modificazioni per lo più derivate dall'influenza dell'arte musulmana, come già si è veduto. Non pochi però ne restano del tempo medesimo imitati dagli antichi; e se poco sviluppo, come fu dimostrato, vi ha nei fogliami e poca eleganza nella scultura, vi si scorge però evidente uno sforzo a voler seguire il gusto e le forme antiche, un amore al vero progresso dell'arte: quindi il cestello accampanato si fa dominante; l'abaco è quadrato o ad angoli scantonati, e regolarmente ottagono, o arrotondato; l'astragalo assai sporgente e spesso alleggerito mercè un'assottigliatura formata dal cavetto sottostante. Il quale sviluppo non prima del secolo terzodecimo si avverte in Italia nei capitelli; ed intanto in Sicilia ve ne ha esempi ad ogni passo

insin dai primi monumenti quivi eretti dal re Ruggero. Dunque sia permesso il concludere, che la scultura siciliana sin dai primordi della normanna dinastia pervenne a tanto sviluppo, che nella penisola allora non si potè ragginngere, ma due secoli appresso. Eppur ninno degli storici di belle arti italiane, dal Vasari al Cicognara, fè motto dello stato della nostra scultura, nè delle altre arti nostre, mentre la Sicilia onorò sin d'allora il nome italiano forse più che ogni altra parte della penisola, mostrando che se avessero seguito egualmente secondi i suoi fasti, avrebbe di gran lunga preceduto nell'incremento delle arti le altre scuole.

Del lavorare il porfido.

Ancora una gloria della Sicilia è quella di aver conservato la maniera di lavorare il porfido, nota già agli antichi, e perdutasi in Italia con tante altre invenzioni nel tempo dell'nniversal decadimento delle arti. I lavori in questo marmo pregiatissimo comparvero già nell'epoca della grandezza romana, quando l'arte, sulle orme quasi della forza politica che aveva soggiogato popoli e nazioni indomite alla potenza dell'imperio, cozzava con la durezza della materia, per mostrar forse che nulla resistesse alla forza latina. Sotto Claudio, al dire di Plinio, si videro in Roma statue di porfido, che il preside Vitruvio Pollione spedì al suo signore dall'Egitto: quindi ne è da ripetersi l'origine dall'Oriente. Un secolo e mezzo dopo l'era volgare, e propriamente ai tempi di Antonino Pio, si rese comune in Roma l'uso del porfido, come si ha da monumenti molteplici, sopratutto di architettura, illustrati già dal Visconti. Due crateri o conche di grandezza maravigliosa e di lavoro egregio, con grandi basi, rimangon tuttavia di porfido, uno in Napoli nel real museo borbonico, l'altro al Vaticano; e servivan forse di fonte lustrale sacro al culto dei numi. Più comunemente adoperavasi il porfido per le urne mortuarie; e di una fa menzione Svetonio, esistente nella sepoltura della famiglia Domizia: da altri scrittori, e specialmente dal Cedreno, di tre altre si ha notizia, dove furon sepolti gl'imperatori Settimio Severo, Giuliano e Costantino magno. Altrettante oggidì se ne ammirano in Roma; una nel tempio di santa Costanza, illustrata prima dal Bosio e dal Ciampini, indi dal Bottari; un'altra pubblicata dal Ciampini, un tempo esistente in san Giovanni Laterano, e poi trasferita nel Vaticano museo, illustrata bensì dal Vinckelmann, il quale

rammenta la terza, che per lungo tempo giacque negletta nel portico del Panteon, e passò poscia in san Giovan Laterano per ricevere il frale del pontefice Clemente XIII nella ricchissima cappella della famiglia Corsini. Nè può tralasciarsi di ricordare quella grand'urna dove si vuole che sia stato sepolto il re Teodorico, che or vedesi murata nel prospetto anteriore della chiesa di sant'Apollinare in Ravenna.

Dopo la ruina del romano imperio si perdette in Italia il magistero di lavorare quel marmo e l'arte si mostrò inefficace a superarne la durezza. Giusta il Vasari, non prima del quintodecimo secolo rinacque in Italia quest'artificio, per opera di Leon Battista Alberti e più di Francesco di Tadda. Giova qui recar le parole di quel padre della storia delle arti italiane, per saper con precisione quanto operossi a tal uopo nell'epoca di lui e quante pratiche furon messe in campo: — « *A' dì nostri non s'è mai condotto pietre di questa sorte a perfezione alcuna, per avere gli artefici nostri perduto il modo del temperare i ferri, e così gli altri strumenti da condurle. Vero è che se ne va segando con lo smeriglio rocchi di colonne e molti pezzi, per accomodarli in spartimenti per piani e così in altri vari ornamenti per fabbriche, andandolo consumando a poco a poco con una sega di rame senza denti, tirata dalle braccia di due uomini; la quale con lo smeriglio ridotto in polvere e con l'acqua, che continuamente la tenga molle, finalmente pur lo ricide. E sebbene si sono in diversi tempi provati molti begli ingegni per trovare il modo di lavorarlo che usarono gli antichi, tutto è stato in vano; e Leon Battista Alberti, il quale fu il primo che cominciasse a far pruova di lavorarlo, non però in cose di molto momento, non truovò, tra molti che ne mise in prova, alcuna tempera che facesse meglio che il sangue di becco; perchè sebbene levava poco di quella pietra durissima nel lavorarla e sfavillava sempre fuoco, gli servì nondimeno di maniera, che fece fare nella soglia della porta principale di santa Maria Novella di Firenze le diciotto lettere antiche, che assai grandi e ben misurate si reggono dalla parte dinanzi in un pezzo di porfido; le quali lettere dicono* Bernardo Oricellario. *E perchè il taglio dello scarpello non gli faceva gli spigoli, nè dava all'opera quel pulimento e quel fine che le era necessario, fece fare un mulinello a braccia con un ma-*

nico a guisa di stidione, che agevolmente si maneggiava, appuntandosi uno il detto manico al petto, e nella inginocchiatura mettendosi le mani per girarlo; e nella punta dove era o scarpello o trapano avendo messo alcune rotelline di rame, maggiori e minori secondo il bisogno, quelle imbrattate di smeriglio, con levare a poco a poco e spianare facevano la pelle e gli spigoli, mentre con la mano si girava destramente il detto mulinello. Ma con tutte queste diligenze non fece però Leon Battista altri lavori; perch'era tanto il tempo che si perdeva, che mancando loro l'animo non si mise altramente mano a statue, vasi, o altre cose sottili. Altri poi che si sono messi a spianare pietre e rappezzar colonne col medesimo segreto, hanno fatto in questo modo: fannosi per questo effetto alcune martella gravi e grosse con le punte d'acciaio temperato fortissimamente col sangue di becco, e lavorato a guisa di punte di diamanti, con le quali picchiando minutamente in sul porfido, e scantonandolo a poco a poco il meglio che si può, si riduce pur finalmente o a tondo o a piano, come più aggrada all'artefice, con fatica e tempo non picciolo, ma non già a forma di statue, chè di questo non abbiamo la maniera; e se gli dà il pulimento con lo smeriglio e col cuoio strofinandolo, che viene di lustro molto pulitamente lavorato e finito. Ed ancorchè ogni dì si vadino più assottigliando gl'ingegni umani, e nuove cose investigando, nondimeno anco i moderni, che in diversi tempi hanno per intagliare il porfido provato nuovi modi, diverse tempre ed acciai molto ben purgati, hanno, come si disse di sopra, infino a pochi anni sono faticato invano. E pur l'anno 1553, avendo il signor Ascanio Colonna donato a Papa Giulio III una tazza antica di porfido bellissima, larga sette braccia, il Pontefice per ornare la sua vigna ordinò, mancandole alcuni pezzi, che la fusse restaurata; perchè mettendosi mano all'opera e pruovandosi molte cose per consiglio di Michelagnolo Buonarroti e d'altri eccellentissimi maestri, dopo molta lunghezza di tempo fu disperata l'impresa, massimamente non si potendo in modo niuno salvare alcuni canti vivi, come il bisogno richiedeva [1]. E Michelagnolo pur avvezzo alla durezza de' sassi insieme con gli altri se ne tolse giù, nè si fece altro. Finalmente, poichè niuna altra

[1] Ultimamente fu trasferita nel Museo Pio Clementino o Capitolino.

cosa in questi nostri tempi mancava alla perfezione delle nostre arti che il modo di lavorare perfettamente il porfido, acciocchè nè anco questo si abbia a desiderare, si è in questo modo ritrovato. Avendo l'anno 1553 il signor Duca Cosimo condotto dal suo palazzo e giardino de' Pitti una bellissima acqua nel cortile del suo principale palazzo di Firenze, per farvi una fonte di straordinaria bellezza, trovati fra i suoi rottami alcuni pezzi di porfido assai grandi, ordinò che di quelli si facesse una tazza col suo piede per la detta fonte; e per agevolar al maestro il modo di lavorar il porfido, fece di non so che erbe stillar un'acqua di tanta virtù, che spegnendovi dentro i ferri bollenti fa loro una tempera durissima. Con questo segreto secondo il disegno fatto da me (VASARI), condusse Francesco del Tadda intagliator da Fiesole la tazza della detta fonte, che è larga due braccia e mezzo di diametro, ed insieme il suo piede, in quel modo che oggi ella si vede nel detto palazzo. Il Tadda, parendogli che il segreto datogli dal Duca fosse rarissimo, si mise a far prova d'intagliar alcuna cosa, e gli riuscì così bene, che in poco tempo ha fatto in tre ovati di mezzo rilievo, grandi quanto il naturale, il ritratto d'esso signor duca Cosimo, quello della duchessa Leonora, ed una testa di Gesù Cristo con tanta perfezione, che i capelli e le barbe, che sono difficilissimi nell'intaglio, sono condotti di maniera che gli antichi non stanno punto meglio. Di queste opere ragionando il signor duca con Michelagnolo, quando sua Eccellenza fu in Roma, non volea creder il Buonarroti che così fusse; perchè avendo io d'ordine del duca mandata la testa del Cristo a Roma, fu veduta con molta maraviglia da Michelagnolo, il quale la lodò assai, e si rallegrò molto di veder ne' tempi nostri la scultura arricchita di questo rarissimo dono cotanto invano insino a oggi desiderato. Ha finito ultimamente il Tadda la testa di Cosimo vecchio de' Medici in uno ovato, come i detti di sopra, ed ha fatto e fa continuamente molte altre somiglianti opere.

«Restami a dire del porfido, che per essersi oggi smarrite le cave di quello, è perciò necessario servirsi di spoglie e di frammenti antichi e di rocchi di colonne e di altri pezzi, e che però bisogna a chi lo lavora avvertire se ha avuto il fuoco; perciò che quando l'ha avuto, sebbene non perde in tutto il colore nè si disfà, manca nondimeno assai di quella vivezza che è sua propria, e non piglia mai così bene

il pulimento, come quando non l'ha avuto; e, che è peggio, quello che ha avuto il fuoco si schianta facilmente quando si lavora. È da sapere ancora, quanto alla natura del porfido, che messo nella fornace non si cuoce, e non lascia interamente cuocer le pietre che gli sono intornó; anzi quanto a sè incrudelisce, come ne dimostrano le due colonne che i Pisani l'anno 1117 donarono ai Fiorentini dopo l'acquisto di Majorica, le quali sono oggi alla porta principale del tempio di san Giovanni, non molto bene pulite e senza colore per avere avuto il fuoco, come nelle sue storie racconta Giovanni Villani [1]. »

Dopo Francesco di Tadda ebbe forse maggior perizia di scolpire in porfido Raffaello Currado, scultore fiorentino vissuto al principio del secolo XVII, il quale intagliò in quella roccia moltissime opere fra le quali primeggia il busto di Cosimo II nella galleria di Firenze. Del resto alcuni scrittori stimano che Andrea Ferrucci abbia trovato il primo frai moderni la vera maniera di lavorare il porfido; e secondo il Baldinucci questa era un secreto che si tramandava di persona in persona, e che dal Currado fu comunicato a Domenico Corsi, povero ciabattino, *perchè si aiutasse;* il quale ne mise a parte Cosimo Silvestrini, che nella grotta del cortile del palazzo reale in Firenze terminò il *Mosè* già incominciato dal Currado.

Chechè di ciò ne sia, egli è fermo che sin da più di tre secoli innanzi Sicilia nostra diede lavori in porfido che all'età presente per la loro bellezza fanno invidia. Io parlo di quelle urne preziose, che formano il migliore ornamento—eccetto quella di re Guglielmo ch'è in Monreale,—del duomo di Palermo. Tali urne serrano le regie ossa di re Ruggero, del primo Guglielmo, di Arrigo VI imperatore, di Costanza la normanna, e di Federico II imperatore; ed una il famigerato ammiraglio Ruggero di Lauria ne trasportò in Ispagna, dove poi fu deposto il corpo di Pietro I di Aragona morto nel 1286.

Dell'Egitto e dell'Arabia furon proprie sin da antichi tempi le cave di porfido; quindi dall'Egitto derivò primamente l'arte di lavorar questa roccia. Comunque sia dell'opinione dei nostri che dicono il porfido indigeno di Sicilia, o degli stranieri che tengono il contrario,

[1] VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti;* nell'introduzione, cap. I.

frai quali meritan riverenza il conte di Borch ed il Danieli, l'uno nella sua *Litografia siciliana*, e l'altro nella sua dotta illustrazione *Dei reali sepolcri del duomo di Palermo,* però è certo che il porfido fu in Sicilia lavorato. Ella in vero è probabil cosa, che dagli antichi edifizi se ne abbia cavato in gran copia, e specialmente dai romani; quindi nei tempi posteriori *romano* per eccellenza fu detto quel marmo, e già sin dai tempi di Giustiniano tolse Marcia otto belle colonne dal tempio del Sole, e trasmisele in dono all'imperatore per la famosa basilica di santa Sofia. Facil sembra altresì che dall'Oriente ne sia qui pervenuto; anzi tal pensamento meglio al fatto nostro risponde, perchè per gli avelli ora accennati non sarebbero bastati all'uopo gli avanzi degli antichi edifici, ma di grandi massi usciti dalle cave era bisogno. Famosa è la preda che fece in Corinto ed in Tebe la flotta di Ruggero; onde disse Niceta Crotoniate, greco scrittore del duodecimo secolo, che in veder le triremi di Sicilia cariche e depresse insino agli orli d'ingenti tesori e di preziosità in gran copia, si avrebbe detto a ragione, non esser navi da scorreria ma da carico. E quantunque s'ignori se in tal congiuntura abbiasi fatto preda di porfido, osserva il Danieli essere ciò assai probabile perchè di tali materiali si era allora molto avidi; infatti i Pisani, tornando nel 1117 dalla vittoria di Majorica, seco loro trasportaron due colonne di porfido, come si ha da Ricordano Malaspini. E Ruggero, che si stupendi edifizi ergeva in Sicilia, non avrebbe al fermo lasciato infecondi gli effetti della sua potenza e delle sue vittorie.

L'artificio di lavorare il porfido fu noto in Sicilia sin dai primi tempi dell'età normanna, e servì primamente a decorar gli edifici. Quindi la chiesa dell'Ammiraglio e la Palatina in Palermo furon di porfidi in gran copia decorate. E sebbene il re Guglielmo I compiuto avesse la decorazione della seconda, rivestendone le pareti di preziose varietà di marmi, però insin dall'epoca del fondatore Ruggero ella fu arricchita di quelle maravigliose lastre porfiretiche che formano il migliore ornamento dell'altare e del santuario, il quale fu lasciato da lui compito con tutta la solea: nè ad epoca posteriore possono appartenere le numerose colonnine incastrate negli spigoli delle tre absidi, perchè fan parte essenziale dell'architettura e sono indispensabili alla costruzione primitiva.

Io non dubito che gli antichi procedimenti per lavorare il porfido, quegli stessi che furon noti in Sicilia nei tempi della normanna e della sveva dinastia e indi pur vi caddero in totale dimenticanza, non limitavansi ad una indefessa pazienza per superar l'asprezza di quella roccia, con lavoro fermo e continuo e con temprar sovente i ferri, siccome fu opinione del Rondelet e del Cicognara; ma che invece consistessero in una tal tempra dei ferri che resistesse a quella roccia, la qual tempra non più si conobbe dappoi. Conscio di quanta pazienza e di quanto studio impieghino i nostri musaicisti moderni per tagliare i sassolini di porfido per restaurare i musaici delle chiese normanno-sicule, io non so pensare altrimenti. Eppur di porfido vi ha in quei musaici copia grandissima, mentre assai poco in confronto ne abbisogna ai restauri. Come i musaicisti di oggidì che impiegano gran tempo e lavoro per tagliarne in quantità si poca, se alla sola pazienza si fossero pur fidati gli antichi, non sarebbero bastate all'uopo più diecine di anni. Inoltre il tagliar ciottolini da servire ai musaici dista moltissimo dall'intagliar quei sepolcri magnifici, con bassorilievi ed ornati, che fan si gran maraviglia ai dì nostri. Se i moderni musaicisti non posson neanco tagliar siccome allora facevasi quei ciottolini, levigati quadratamente al di sopra e conici al di sotto per legarsi più tenaci ai pavimenti, adesso quadrati soltanto di su e di sotto, come ormai intagliar si potrebbero con qualsivoglia pazienza quelle si faticose opere? Che l'Alberti, il Tadda, il Currado ed altri abbiano avuto una maniera speciale di temprare all'uopo i ferri è mio pensamento; la qual maniera, se non è quella dei romani, o dei siciliani del medio evo, o vi si approssima o vi equivale. Certo che questo artificio raggiunse allora in Sicilia somma perfezione; e grande è in verità un tal fatto; perchè superare la resistenza della più indocil materia è cosa dell'umano potere degnissima, il qual tanto più si solleva, quanto più estende i suoi confini.

Sepolcro del re Ruggero.

Prezioso monumento della scultura nostra è il magnifico sepolcro del re Ruggero nel duomo di Palermo. Sopra una base bipalmare, lunga circa quattordici palmi e nove larga, sei colonne, tre per ciascun dei due lati con un architrave che sopra vi ricorre, sostengono una cupola o baldacchino a foggia di un fondo rovesciato di nave, decorato da un'elegante cornice a fogliette di acanto; perchè, al dir

di T. Hope, [1] quando il tipo di tutte le tombe cristiane, l'altare, fu sormontato da un baldacchino, ancor le tombe ne furon coperte; così è in un'antica tomba fuor di san Lorenzo in Roma ed in quella di Goffredo Buglione e di suo fratello Baldovino nella chiesa del santo Sepolcro in Gerusalemme: ma sono queste di lavoro rozzissimo, e quelle di Sicilia son quanto di più perfetto si sia fatto allora in tal genere. Sono le colonnine di candido marmo, tutte lavorate a tassello di fregi di musaico a zig-zag, *insititiis tessellis inauratis rubentibus, viridibusque et nigris variegatae*, al dire di Gualterio, e con capitelli di stile corinzio. Di lastre di marmo bianco, scompartite internamente a carena di nave e fregiate di ricchi musaici a serpeggiamenti, di simil gusto come i pavimenti delle chiese normanne, è formata la cupola che vi sovrasta, coprendo l'arca sepolcrale, dove giace il primo dei monarchi di Sicilia. Quest'arca è formata di più lastre di porfido senza alcun ornamento, sollevata nella estremità anteriore e posteriore da otto cariatidi di marmo bianco, che sorreggono una gran lastra di egual marmo, fregiata all'intorno a guisa di cornice ed estesa quanto l'urna intera che vi sta sopra. Pregevoli oltremodo son queste cariatidi per segnare lo stato della scultura nostra alla morte del re Ruggero: consistono in otto figure di uomini, quattro per ciascuna delle due basi, vestite di tunica sino alle gambe, legata ai fianchi; chino il capo e piegato un dei ginocchi, appoggiano le braccia sull'altro, sostenendosi l'urna sulle spalle curve dal peso. Queste figure mostrano un progresso considerevole dell'arte figurativa in paragone a quelle del candelabro della Cappella palatina, sì per lo sviluppo delle forme come ancora per maggior diligenza nel piegheggiare, e sopra tutto per una espressione mirabile nei movimenti. Nè vi ha alcuna influenza bisantina, anzi l'arte se ne dimostra emanceppata quasi del tutto, e del carattere siciliano per ogni verso risente.

Questo, che con gli altri regi sepolcri era prima collocato nell'ala sinistra del nostro duomo, nel luogo appositamente già detto cimitero regale, contiguo al coro e dinanzi la cappella del Sacramento, sino a quando quei sepolcri vennero trasferiti nelle prime due cappelle a destra della nave nell'ultima riedificazione o devastazione di quel

[1] Hope, *Storia dell'architettura*. Milano, 1840, cap. XIX, pag. 133.

duomo, aveva sulla cornice in fronte del baldacchino una lastra di marmo cinta di fregi, con le armi della normanna dinastia e la iscrizione seguente:

Si fastus, homines, si regna et stemmata ludunt
Non legum et recti sic norma Rogerius istis
Est lusus rebus; Comite a cognomine natus,
Virtutum hic splendor situs est, diademaq. regum.
Vix. ann. LIX. Regni XXIIII, obiit MCLIV [1].

[1] L'anno della morte di Ruggero, erroneamente segnato in questa iscrizione, era il 1144. Mongitore, che nel suo MS sulla Cattedrale di Palermo copiò fedelmente quell'iscrizione esistente al suo tempo, si tenne con tutta fede a quella data, e segnò d'inesattezza l'Amato (*De principe templo panormitano*, lib. X. cap. III, pag. 303), perchè ne corregge la data del 1144 in 1154. Che l'errore sia in quell'iscrizione assai tempo dopo apposta, e che l'anno della morte di Ruggero sia con certezza il 1154, prescindendo da ogni altro documento, si ha da un antico codice della metà del secolo XII, esistente nella Biblioteca comunale di Palermo. È un vecchio martirologio della Cappella palatina, dove negli ampli margini si ha come per nota un sincrono catalogo necrologico dei re di Sicilia normanni e svevi. Così si legge a folio 40 in una nota mezzo sdrucita, ma evidentissima in quel che rimane:

IIII K. Mar. depositio
** osi et magnifici
** gerii . Regis
*** lie . ducatus Apulie
*** incipatus capue
**** iiij . anno
*** gni ejus . Anno
** M.° c.° LIIII.°

Niun documento può valer meglio a dimostrar l'epoca precisa della morte del re Ruggero. Erronea dunque è in ciò l'iscrizione recata dal Mongitore, e ben la corregge l'Amato. Erra però il Gualterio (*Siciliae et adj. insul. tabulae*. Pan. 1620) il quale pretendendo correggere quella data, vi sostituisce l'anno 1149.

Intorno al prezioso codice del martirologio, vedi Boscemi, *Appendix ad Ta-*

Due sepolcri di porfido in Cefalù.

Ruggero, il re invitto e magnanimo, nel diploma di fondazione della chiesa di Cefalù, dell'anno 1146, stabilisce che ivi rimanessero due sarcofagi di porfido in perpetuo segno della sua morte; un destinato ad accogliere il corpo di lui presso il coro canonicale, e l'altro in memoria gloriosa del suo nome e per decoro di quella chiesa [1]. Che siano stati già lavorati in Sicilia si ha documento da una rimostranza dei canonici di Cefalù al re Guglielmo II, dove si fa menzione dei due sepolcri, *che l'avolo di lui fece lavorare in quella chiesa con molta diligenza* [2]. Colà non fu mai sepolto Ruggero, perchè morto in Palermo, fu ivi composto nel duomo. E ciò costa da Romualdo Salernitano nella sua cronaca [3], dall'anonimo della cronaca sicola dai normanni sino a Pietro di Aragona [4], e con maggior certezza dal testamento dell'imperatrice Costanza figliuola di Ruggero [5] e da quella pergamena che con-

bularium R. ac I. Capellae D. Petri in R. Palatio Panhormitano. Pan. 1835, pag. 43. *De veteri MS Martyrologio olim Capellae Palatinae Panhormi*, epistola.

[1] *Sarcophagos vero duos porphyreticos ad decessus mei signum perpetuum conspicuos in praefata Ecclesia* (Cephaledensi) *stabilivimus fore permansuros. In quorum altero juxta canonicorum psallentium chorum post diem mei obitus requiescam. Alterum vero tam ad insignem memoriam mei nominis, quam ad ipsius Ecclesiae gloriam stabilivimus etc.* — Pirri, *Sicilia sacra; in Not. Eccl. Cephal.* tom. II, pag. 800.

[2] *Manifestum est enim regno vestro, quod felicis memoriae avus vester rex Rogerius civitatem Cephaludi a fundamento reedificavit, et ecclesiam in honorem s. Salvatoris cum multa expensa ibi construxit, in qua duo lapidea monumenta cum multa diligentia fabricari fecit.* — Leggasi poco appresso l'intera supplica.

[3] *Sed quia negatum est summis stare diu totius regni sui peccatis exigentibus, gloriosissimus rex Rogerius post tot victorias et triumphos apud Panormum febre mortuus est, et sepultus in archiepiscopio ejusdem civitatis.* — Presso Muratori, *Ital. Rer. Script.* tom. VII, pag. 196.

[4] *Rogerius rex..... demum venit Panormum, ibique defunctus est, et ibidem sepultus.* — Presso Caruso, *Bibl. hist. Regni Siciliae*, tom. II, pag. 857.

[5] *Concedo etiam et trado sanctae matri ecclesiae ubi corpus meum sepeliri judico, pro anima mea*, patris mei, *et aliorum progenitorum meorum, nec non et pro anima domini imperatoris viri mei, qui in eadem ecclesia* (Panormi) *requiescunt, Plutinum cum Capitedis etc.* Presso Mongitore, *Bullae, privilegia et instrumenta Panormitanae Ecclesiae*, pag. 72.

tiene la forte rimostranza dei canonici di Cefalù a Guglielmo II [1], il quale, prima che Federico l'avesse effettuito, ebbe anche il pen-

[1] Questa pergamena, che si conserva nell'archivio del duomo di Cefalù, fu già pubblicata dal Gregorio, e riputiamo opportuno di riprodurla qui per intero:

« Gloriosissimo dominatori suo Willelmo Dei gratia regi Siciliae, ducatus Apuliae, et principatus Capue, una cum clementissima M. regina matre sua.

« Diu feliciterque regnare, et salutaria vota et legitima statuta parentum intemerata illibataque semper observare bene novit regiae maiestatis celsitudo summum in regibus bonum esse iusticiam colere, ac sua cuique jura servare, et in subiectos non sinere quod potestatis est fieri, sed quod equum est custodiri. Nam regali costitucione aperte sancitum est, et iusta legis diffinicione decretum, ut ea quae contra leges fiunt, non solum inutilia, sed etiam pro imperfectis habenda sint. Justicie quoque ac racionis ordo suadet ut qui sua a successoribus desiderat mandata servari, veritatem et statuta decessoris sui ipse custodiat; quos si negligitur, cuncta in confusione deveniunt, dum alter destruit ea, quae custodiendo alter aedificat. Si igitur in rebus saecularibus suum cuique jus, et primus ordo servandus est, quanto magis in ecclesiasticis disposicionibus nulla debet induci confusio. Hinc est, clementissime rex et dominator iustissime, quod nos supplices et fideles vestri, nudis pedibus, flexis genibus, humentibus oculis, fusis lacrimis, contrito corde, humili prece regie maiestatis pietati supplicamus, ut ea que gloriosae memorie avus vester rex Rogerius, vir tam magnificus, tam famosus, tam discretus, tam catholicus, religionis amore succensus pro sua parentumque suorum salute et regni sui, quod vestrum est stabilitate, ecclesiae nostrae concessit, et in jure ejusdem ecclesiae contulit, regia quoque maiestas pragmatica sancione firmavit, et vestra peticione apostolica manus roboravit felicissimis temporibus vestris, firma illibataque et sine aliqua refragacione persistant, nec ullius illicite suis pacionis molestia quaciantur, sua non quae dicti sunt querenlis. Vestrum est enim rigare et nutrire quod alii plantaverunt, ut eumdem fructum reddat secunda gracia nutritori, quem reportata est prima gracia plantatori. Manifestum est enim regno vestro quod felicis memoriae avus vester rex R. civitatem Cephaludi à fundamento reedificavit et ecclesiam in honore sancti Salvatoris cum multa expensa ibi costruxit, *in qua duo lapidea monumenta cum summa diligencia fabricari fecit;* ad hoc ut corpus suum in uno eorum, et filius suus qui post cum regnaturus erat in altero sepelirentur, et hoc suum propositum, Dei amore permittente, fuit principalis causa quando civitatem Cephaludi reedificavit, et ecclesiam ibi fundavit. Quod pater vester bonae memoriae rex Willelmus bis ita confirmavit. Cum in obitu patris sui dominus K. episcopus noster esset domus nostrae cellararius

siero di trasferire in Palermo quei sepolcri; ma si ritenne per non disgustar quel clero, che se avea già un'onta sofferto per la sepoltura del re Ruggero in Palermo—mentre egli medesimo ordinato avea, dover in Cefalù riposar le sue ossa,—non si mostrava più apparecchiato a tollerarne una seconda, di aver tolte dalla chiesa quelle due urne preziose

in presencia curiae ab ipso poposcit corpus avi vestri et patris sui, ut in sepultura sua, pro ut vivens destinaverat, Cephaludi sepeliretur: pater vester laudavit et confirmavit iustam eius peticionem, diceas, ut nos cum ipso hoc paciencer expectaremus donec ecclesia nostra consecraretur, et tunc ipse volum et promissum patris sui diligenter adimpleret. Quia cum ecclesia consecraretur opportuna esset, sed magna labor foret, et inhonestum quibusdam videretur, et corpus tanti regis ab ecclesin extraheretur. Et hac sola causa tunc remansit corpus eius Panormi.

« Iterum alia vice cum pater vester Cephaludo transiret, et in ecclesia ante sepulcrum patris sui staret, coram multis personis ordinavit et praecepit huic episcopo nostro adhuc electo, et quibusdam aliis de fratribus nostris, ut postquam corpus patris sui ibi sepultum foret, omnis populus civitatis eum ad altare causa offerendi accederet, in dextra parte ante sepulcrum patris sui omnes transireat, ut orarent pro anima eius. In redeundo vero ab altari à sinistra parte juxta alterum sepulcrum redirent ut similiter orarent pro ipsius anima, qui in eo sepeliendus erat, et ita ut ipse praecepit usque modo fit in ecclesia. Et haec fuit ordinacio et praeceptio patris vestri post obitum avi vestri. Unde iterum atque iterum ad honorem vestrum regiae majestati supplicamus, ut nullius hominis persuasione hoc quod avus et pater vester tam sapientissimi, tam catholici reges pro salute animae suae Domino voverit et promiserit, et tam diligenter et cum tanta expensa costitueret, diminui, emutari, aut in irritum duci ullo modo paciamini. Scimus pro certo quod cum regiae majestatis adolescencia ad viriles annos pervenerit, hoc se fecisse, quod absit, plurimum peniteret, et quisquis ille sit, qui hoc sibi persuaserit, penas haud immerito pro tanto reatu exolveret. Ne igitur et nos una cum ipso huic poenae digne subjaceamus, omnes pariter, si factum fuerit, chorum et ecclesiam pocius relinquimus, quam huic noxe consenciamus. Sublatis ab ecclesia monumentis, quid aliud nobis restat nisi ut ecclesia à fundamento subvertatur. Nam destructa operis principalis causa, consequens ut et opus destruatur; destructo enim precedenti, destruitur et consequens. Gratissimum nobis est nudos nudam Christi Crucem pro veritate portare, et illo uberrimo et amplissimo praedio esse contemptos, ut amor paupertatis copiosos amore diviciarum facit criminosos. Qui enim male tollit, quasi bonum prebeat, constat proculdubio quod Dominus non honorat. »

donatele da Ruggero. Non vale l'opinione dell'Inveges [1], che il regio cadavere sia stato dapprima trasportato in Cefalù secondo l'ordine espresso nel diploma, e poi restituito a Palermo insieme alle urne di porfido dall'imperator Federico II. Sostiensi Inveges con una carta del 1187, che rimane nell'archivio della real Cappella Palatina, dove Gualterio arcivescovo di Palermo per la riedificazione di quel duomo dichiarava già abbattuta, previo il consentimento del re Guglielmo, la regal cappella di s. Maria Maddalena che vi era contigua, dove soltanto riposavano, giusta il diploma, i corpi degli illustrissimi duchi e delle regine [2]; non facendosi menzione alcuna del sepolcro di Ruggero

[1] Inveges, *Palermo nobile*, Pal. 1651, pag. 267; vol. III degli *Annali di Palermo*.

[2] In nomine dei eterni et salvatoris nostri jesu christi. Anno eiusdem Incarnationis Millesimo. Centesimo. Octogesimo Septimo. Mense Marcii Indictionis quinte, Regni vero domini nostri W. dei gratia gloriosissimi Regis Sicilie ducatus Apulie et principatus Capuae anno vicesimo primo feliciter. Amen. Ad posteritatis memoriam et recordationis perpetue firmamentum Ego Gualterius indignus ecclesiae panormitano minister cum universo Capitulo, presenti scripto declaro quod a Sacra Regia maestate postulavimus deprecantes ut cappellam regiam Sancte Mariae Magdalene muro matricis ecclesie adiacentem, in qua preciosa corpora illustrissimorum Ducum et Reginarum recolendae memoriae quiescebant, ab ipsa matrice ecclesia nobis concederet removendam et in aliam cappellam paulo remotius ipsa corpora collocanda, pro eo quod iam dicta regia cappella sicut prediximus ecclesiae matrici contigua et opus fabricae simul et divinum impediebat officium. Quod cum ad preces humilitatis nostrae Regia nobis sublimitas annuisset in voto promisimus, nostras apud deum animas obligantes, quod cappellam ubi iam dicta corpora requiescent per clericos nostros serviri cum omni reverentia faciomus ita quod et gratum erit deo, et animabus ipsis proficiet ad salutem. Clericos autem qui hactenus in predicta serviebant cappella cum beneficiis que a Regia Maestate tenebant, Celsitudo Regia pro beneplacito suo constituet alibi servituros. Ad hanc itaque promissionem nostram confirmandam presens scriptum per manus magistri Radulfi canonici nostri fieri fecimus tam propria quam omnium canonicorum attestationibus communitum, et bulla plumblea typario ecclesie nostre impressa signatum. Anno, Mense, et Indictione prescriptis.

✠ Ego Gualterius Panorm. Archiep. ss.
✠ Ego Mauric. Panorm. Cantor subscr.

Ma quella regal cappella, che sin dal 1130 era stata costruita e dotata da Elvira moglie del re Ruggero, venne destinata soltanto al sepolcri delle regine,—poichè regina fu la pia fondatrice—e dei duchi, cioè dei figli dei re, i quali tutti di questo titolo veniano insigniti. I sepolcri dei re si collocavan soltanto nel tempio; e ciò a buon dritto, perchè di grande spazio avrebbero avuto quivi bisogno tanti sepolcri di regali duchi e di regine, laonde ebbero destinata la cappella contigua. Ruggero, fondatore della monarchia di Sicilia, che fu il primo, per dritto di successione derivatogli dal conte suo padre, a fregiare il siculo diadema della preziosa gemma dell'apostolica legazia, mercè la quale i re nostri, mentre con una mano impugnano lo scettro, coll'altra quai legati *de latere* della sede apostolica sostengono il bacolo, non doveva altrimenti esser sepolto che nel maggior tempio della prima sede del regno, alla vista di tutti i suoi popoli, perchè riverenti si prostrassero innanti all' urna del loro re e del loro padre. Tale probabilmente fu il pensiero, perchè i re venissero sepolti nel tempio e nella contigua cappella le regine e i duchi: il quale ordine dopo la distruzione della cappella di santa Maria Maddalena non potè più conservarsi, e duchi e regine si videro in seguito seppelliti nel duomo.

Vuole adunque rimasero le urne del duomo di Cefalù, e lo stesso

✠ Ego Enricus Panor. Can. subscr.
✠ Ego Stef. tran. Panor. Can. subscr.
✠ Ego Rogerius Panor. Can. subscr.
✠ Ego Hugo Panorm. Can. subscr.
✠ Ego Petrus de Cefaludo Pan. Can. subscr.
✠ Ego Johannes Panor. Can. subscr.
✠ Ego Robertus de Albelò Pan. Can. subscr.
✠ Ego Petrus Panor. Can. subscr.
✠ Ego Johannes de Mess. Panor. ecclesie Can. me subscripsi.
✠ Ego Guarinus Panor. Can. subscr.
✠ Ego Radulfus Panor. Can. ss.
✠ Ego Johannes Canonicus et Thesaurarius Panor. ss.
✠ Ego Gulll. Florum Panor. Can. ss.
✠ Ego Bartolomeus Panor. Can. ss. *

Passafiume, storico cefaletano [1], non che Fazello con altri moltissimi ne furon convinti. Anzi soggiunge il Fazello, seguito da Pirri, Inveges, Danieli e Gregorio, che quei due avelli magnifici di porfido furono in Palermo trasferiti per ordine di Federico II imperatore, egli destinandoli ad accogliere il proprio cadavere e quello del padre suo Enrico VI. Racconta il Pirri, come per non avere alcun intoppo al suo disegno mandò in ambasceria il vescovo Giovanni, e nell'assenza di lui trasportò in Palermo le urne. Sino al tempo del Pirri vedevasi nel duomo di Cefalù un quadro a musaico, rappresentante Federico che la missione dell'ambasceria al vescovo conferiva, con questa iscrizione sottopostavi: « *Vade in Babyloniam et Damascum et filios Saladini quaere, et verba mea audacter loquere, ut statum ipsius valeas in melius reformare* » [2]. Ma ritornato il vescovo e non più trovate nella sua chiesa le urne, fulminò l'anatema contro l'imperatore, sin che questi in compenso non concedette alla chiesa di Cefalù il feudo così detto di Cultura. I fatti più rilevanti in proposito di essa nelle esterne pareti del tempio veniano a musaico figurati; e sin da Guglielmo II, che eravi espresso in atto di conferir concessioni, si venia sino all'ambasceria commessa al vescovo da Federico. Di ciò è notizia da alcune memorie del decimoquarto secolo esistenti nell'archivio di quella chiesa [3]. Vide inoltre l'Inveges il diploma di concessione del

[1] Passafiume, *De origine Ecclesiae Cephaleditanae descriptio*. Venetiis, 1645.

[2] Pirri, *Sic. sacra*, tom. II; in *Not. Eccl. Ceph.* pag. 805.

[3] « In nomine Domini amen. Anno Dominicae Incarnacionis millesimo trecentesimo vigesimo nono, mensis septembris vigesimo sexto, ejusdem terciae decimae indicionis. Nos Primus de Primo judex civitatis Cephaludi, et Rogerius notarii Guillelmi de Mistretta publicus civitatis eiusdem notarius in presentia infrascriptorum testium ad hoc vocatorum et rogatorum; notum facimus, et testamur: Quod reverendus in Cristo Pater et dominus Thomas Dei gracia Cephaludensis episcopus electus et confirmatus fecit nos ad sui presenciam evocari, asserens, quod timens ne scriptura infrascripta modo aliquo deleatur aqua vel antiquitate, et memoria regalium donationum factarum sanctae Cephaludensi Ecclesiae depicto aibo pariete valeat deperire; ad perpetuam rei memoriam reservandam nobis obnixe requisivit nostrum officium implorando ut talem scripturam in parieta portae regum in ipsius ecclesiae Campanario pictam in pu-

feudo, dove dichiara Federico di voler seppellire in una di quelle urne il cadavere di suo padre, e l'altra per se riserbare. Rilevasi

blicam deberemus redigere nocionem. Nos autem attendentes iustam esse requisicionem ipsius dicti domini episcopi, adimplere curavimus quod quesivit, et quia ipsam scripturam vidimus et legimus non deletam, nec eciam viciatam, nihil adendo, vel minuendo, nec eciam immutando, set in forma propria seu figura existendo, transcripsimus, et in formam publicam redigimus. Cuius quartae figurae imago talis est: Pictus erat ibi quidam rex indutus vestimentis regalibus et coronatus, in cujus capite scriptum est: Guglielmus secundus Siciliae rex. Hic tenens eum manu dextera virgam regalem, et cum sinistra cartam depictam scriptam, cuius scripturae tenor talis erat: Regali clementia nos heres progenitorum nostrorum concedimus quae concesserant de solita benignitate Cephaludensi ecclesiae, et presentis scripti robore confirmamus. Versus vero super caput eius in spacio hii sunt: Ne successores rapiant quae dant genitores, firmo patrum mores nostros superando favores.' Unde ad certitudinem presentium, et futurorum memoriam presens scriptum testium amminiculo roboramus.

✠ Ego Primus de Primo, qui supra, judex, predictam scripturam in pariete porte regum in ipsius ecclesiae Campanario depictam, seu scriptam, vidi legi, interfui, et testor.

✠ Ego frater Andreas da sancto Mauro canonicus Cephaludensis ecclesiae, vidi, legi, et testor.

✠ Ego frater Franciscus de Giracio canonicus Cephaludensis ecclesiae, vidi, legi, et testor.

✠ Ego notarius Nicolaus de Vicario de Bulcra notarius Cephaludi publicus testor.

✠ Ego Presbiter Andreas cappellanus Cephaludensis ecclesiae interfui, vidi, lexi, et subscripsi.

✠ Ego Joannes Placentinus testis sum.

✠ Ego Apparisius de Salamone, vidi, legi, et testor.

✠ Ego Rogerius notarii Guillelmi de Mistrella publicus civitatis Cephaludi notarius predictam picturam parietis portae regum vidi et legi, et eam in formam publicam redegi, et meo signo signavi.

Da un'altra scrittura, in cui si contiene un catalogo dei vescovi di Cefalù sino a Tommaso da Bulera eletto nel 1329, giusta il Pirri, e quindi di una data contemporanea, meglio si rileva la certezza di quel fatto:

« Johannes de Neapolim (deve esser detto Cicala), hic inductus per Frede« ricum imperatorem dictum Barbarossa (è qui confuso il nonno col nipote) « dolo et fraude ire in Babiloniam pro ambassiatore; et dum vadit, ipse Fri« dericus transtulit dolo sepulcra porphyrea, quae erant Cephaludi, Panormum;

da cotai fatti, che i sepolcri di Arrigo VI e di Federico II, che formano tuttavia il migliore ornamento del duomo di Palermo, appartengono all'epoca normanna, lavorati per ordine del secondo Ruggero. Narra però il Vasari come il re Manfredi, figliuolo e successore di Federico, volendo più splendidamente onorare la memoria del padre, incaricò maestro Lapo o Iacopo, che teneva allora il primato dell'architettura in Italia, per un sontuoso modello di un mausoleo; ma Lapo morì appena mandatolo. Questa forse fu una delle cagioni perchè quel modello non più venne eseguito, o per le turbolenze che poco dopo sconvolsero, il regno, ovvero perchè degnissima di chiuder le ossa di Federico fu quell'urna stimata, dove erano sino allora giaciute [1].

« et postquam Episcopus rediit excommunicavit imperatorem ipsum, qui cum « dictis sepulcris postmodum spoliavit Cephaludensem Ecclesiam multis thesau- « ris. qui in absolucione sua dedit territorium Culturae Cephaludensi Eccle- « siae. » — E soggiunge il Pirri (*Sic. sacra*, tom. II, pag. 805): *Noster Joannes oc Fridericus Imperator musivo opere in templi pariete hac inscriptione depicti visuntur: Vade in Babyloniam etc.*

[1] Quest'iscrizione fu composta all'uopo da un cherico Trontano, giusta Malaspini e Villani: e molto a Manfredi fu gradita:

Si probitas sensus, virtutum gratia, census
Nobilitas orti possent obsistere morti,
Non foret extinctus Fredericus qui jacet intus.

Diversa è quella recata dall'anonimo autore della cronaca di Sicilia presso il Martene o il Durand, più brevemente apposta al sepolcro dell'Imperatore dall'arcivescovo Corselli nel 1630, anzi secondo il Fazello sostituita alla precedente, indi tolta nell'ultimo trasferimento dei reali sepolcri:

Qui more qui terras populos et regna subegit
Caesareum nomen subito mors improba fregit.
Iustitiae lumen, lux veri, normaque legum,
Virtutum lumen jacet hic diademate regum:
Sic jacet ut cernis Fredericus in orbe secundus
Quem lapis hic arcet cui paruit undique mundus.
Annis millenis biscentum pentaque denis
Quasi mendicus decessit rex Fredericus.

Il sepolcro dell'imperator Federico è da noverarsi tra le più maravigliose opere di scultura, mostrando in tutto il suo sfoggio la potenza dell'umano ingegno e dell'arte, che domina la più difficile materia e la piega comunque aspra e riluttante. Sopra un basamento bipalmare largo circa nove palmi e quattordici lungo, che prima era tutto lastricato di porfido, ora di marmo bigio, sei colonne, tre per ciascun dei due lati, sostengono il baldacchino a guisa di una tettoia, che copre l'urna, formato a carena di naviglio da grandi lastre di porfido; e sono ancor di porfido le colonne coi capitelli, lavorate, per quanto comporta l'asprezza del marmo, a stile corintio. Sta dentro la grand'urna, d'un sol masso di porfido, sostenuta da quattro grandi leoni pur di porfido seduti sulle gambe di dietro, che tengon soggiogato fra le zampe anteriori un uomo, ed un sol di essi un bue. L'urna ha forma maestosa ed imponente, ed intorno all'orlo vi corre un fregio di difficil lavoro. Il coperchio è a guisa di tetto acuminato, perchè a significare che il vero scopo dei sepolcri è quello di essere in terra l'estremo ricetto dell'uomo, le antiche tombe assunsero in generale la forma di una casa; e la stessa urna cineraria ne ebbe nell'insieme l'aspetto. Piacque tale idea al cristianesimo, e quella forma proveniente dai pagani, e che richiama le parti principali di una casa, fu conservata; quindi i gocciolatoi sporgenti, il tetto acuminato, gli embrici tondi e convessi, così delle antiche case, come degli antichi sepolcri, vedonsi in molte tombe cristiane di quest'epoca.

Ciò che più sorprendono sull'urna di Federico II sono però sei tondi storiati nel coperchio, tre per ciascun lato. Vedesi da una banda nel centro il Redentore in mezza figura, col capo fregiato del nimbo crocifero, un libro nella sinistra, e con la destra in atto di benedire; nei due tondi accanto un'aquila ed un leone alato, l'una e l'altro con un libro, sono i simboli dei due evangelisti Giovanni e Marco. Dall'altra banda è nel mezzo la santa Vergine col bambino, da un lato una figura umana alata col libro, dall'altro un bove alato, i quali sono simboli degli altri due vangelisti Matteo e Luca. In fronte all'urna vi ha un fiore ed una testa di leone dalla di cui bocca pende un anello, e dietro la corona regale ed una croce greca. Questi preziosi bassorilievi, se voglian riputarsi dal lato dello sviluppo artistico,

segnan l'eguale che in quelli della Cappella Palatina dell'epoca di Ruggero; ma assai più abile è da riputar lo scarpello che questi scolpiva, perchè seppe conservare ugual merito in materia si indocile, alla quale deve attribuirsi la poca profondità delle linee ed il veder sovente le figure accennate soltanto.

Non fu dunque il primo Francesco di Tadda, come attesta il Vasari, a scolpire nel porfido dopo gli antichi in Italia; del che si rallegrò tanto Michelangelo, secondo quegli dice: « per veder nei suoi tempi la scultura arricchita di questo rarissimo dono, cotanto invano sino a quel giorno desiderato ». Un tal desiderio non era per la Sicilia, dove tre secoli prima l'amore per le arti conservavasi più vivo che altrove; e stupendamente vi si scolpiva. Ben si vede quanto sia vano ciò che disse il Winckelmann[1], che quelle urne siano passate in Sicilia da Roma, dove avevan servito di sontuosi bagni, e che quindi sian opera degli antichi. Se l'illustre scrittore avesse quelle urne veduto, o avutone esatto ragguaglio, in si grossolano errore incorso di certo non sarebbe; perchè astrazion facendo del disegno e della forma delle urne, che mostrano con ogni evidenza ad un semplice sguardo dei meno intendenti, non potersi affatto scambiar per bagni romani, come si vuol che vi accordino in questo caso quei bassorilievi della Vergine, del Cristo, e dei simboli dei vangelisti? Non parliamo già del padiglione di porfido poggiante sulle sei colonne, che nulla entra col bagno, nè dei leoni, nè della croce greca, nè del regio diadema che sono nell'urne scolpiti.

Una stupenda base di porfido sorreggeva nella monrealese basilica il fonte battesimale di broccatello; oltre la tomba sopraccennata di Guglielmo il Cattivo e le lastre innumerevoli di porfido di che quella celebre chiesa fu decorata. Quando il fonte battesimale fu destinato per vase di acqua santa dall'arcivescovo Ludovico Torres II, la base di porfido fu posta per piedistallo ad una statua di bronzo di san Giovanni Battista in una cappelletta della nave destra a chi entra. Questa base è di lavoro ammirabile, scanellata con archetti e colonne delicatamente intagliati, in simmetria di una torre di ordine

[1] Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi;* lib. XII, cap. III, § 15. *Opere di Winckelmann*. Prato, 1830, vol. I, pag. 687.

gotico, al dir di Del Giudice [1]. Veramente il gotico stile vi è incontrastabile; e la mescolanza dei pilastrini corinzi con gli archetti di andamento con ogni evidenza settentrionale dà un'idea precisa dello accozzamento di forme e di stili eterogenei che prevalse nell'arte del medio evo. La perfezione della scultura è oltre ogni credere, sì per la profondità dell'intaglio che per precisione, mirabile. Che se il Winckelmann avesse conosciuto sì stupendo lavoro, non avrebbe detto che provenisse da Roma, — tanto ne è lontano lo stile dal classicismo, — e non avrebbe alla Sicilia negato la scultura di quei sì famosi avelli, pei quali vaglia su tanti altri già addotti quell'incontrastabile documento — la rimostranza or ora recata dei canonici di Cefalù. — dove espressamente si dice, che della munificenza di Ruggero sono opera.

Simile al sepolcro dell' imperator Federico è quello di Arrigo VI padre di lui, che fu l'altro trasportato da Cefalù per comando di Federico. Sotto la consueta tettoia sostenuta da sei colonne di porfido è l'urna, men lavorata della prima, senza bassorilievi nel coperchio, e poggiante non sopra leoni, ma su due mensole pur di porfido elegantemente decorate. Corre intorno all'orlo dell'urna un delicato fregio ad ovoletti; nella parte anteriore vi è sculto un anello, simbolo della eternità, e dentro l' anello una fronda di pioppo, che vale l' amore del popolo; e dietro il regio diadema.

Spiegazione del simbolo dei leoni.

Rimane a dire della significazione dei leoni che sorreggon l' urna dell'imperator Federico; il che darà campo a mostrare come il simbolismo del medio evo si sia reso difficile nei dì nostri a venir compreso. Il simbolo dei leoni è comune in molti monumenti italiani di quell'epoca, e specialmente nelle chiese erette dall'undecimo sino al terzodecimo secolo, dove i leoni son posti dinanzi le porte, in atto di sorregger le colonne che ne decoran l'arco. Tal decorazione è adoperata nelle cattedrali di Parma, di Piacenza, di Ferrara, di Modena, di Monza, di Como, di Genova, di Verona, in san Zeno in questa città, san Ciriaco in Ancona, nei templi di san Giovanni e Paolo, di san Lorenzo in Lucina a Roma, san Ruffino ad Assisi; e nelle chiese

[1] Del Giudice, *Descrizione del tempio e monasterio di santa Maria la Nuova di Monreale.* Palermo, 1702.

dell'Italia meridionale, a Capua, Aversa, san Clemente in Pescara, Caserta vecchia, in Napoli nella cattedrale, in Cefalù nel chiostro contiguo alla chiesa, in san Francesco dei conventuali in Palermo ec. Altrove si veggono di questi leoni staccati e senza destino, ma ben si scorge che primitivamente servirono a tal uopo, e che indi a causa di rinnovamenti e di riedificazioni ne furon rimossi. Così i due grifi che stanno sulla gradinata di santa Giustina in Padova, e quelli posti nel secondo ordine di colonne sul fianco meridionale della basilica di san Marco in Venezia, e i due leoni che stan dentro la maggior chiesa di Taormina in Sicilia, la di cui porta principale conserva appena vestigio della primiera magnificenza. Simili rappresentazioni son riprodotte talvolta negli antichi candelabri di marmo collocati accanto all'*ambone* delle chiese del medio evo: così il candelabro stupendo dell'epoca di re Ruggero nella Cappella Palatina in Palermo si erge sui dossi di quattro leoni, che han fra le zanne un uomo e tre animali in atto di strangolarli. Nei musaici contemporanei ve ne han tuttavia; e due leoni a musaico stanno dai due lati del regal solio nella Palatina e a Monreale; ve ne son parecchi nel musaico figurante una caccia in un'antica stanza della reggia in Palermo, e parimente nei musaici della Zisa, e nei capitelli della corte del palazzo medesimo. Non di rado quei leoni si vedono incatenati, come quelli scolpiti innanti alle porte delle chiese di Modena e di Aversa, e due che son figurati su di una cappa che si presume appartenuta a san Mexme, di araba manifattura, e forse uscita dal *tiraz* esistente in Sicilia nel XII secolo, la qual si conserva a Chinon nella chiesa di santo Stefano, e fu oggetto di un rapporto del signor Reinaud all'Accademia d'Iscrizioni e Belle Lettere di Parigi [1].

Da sì diverse rappresentazioni dei leoni e da tanto varie occasioni in cui avevan luogo, io credo per fermo che non sempre tenessero il significato medesimo e che non sempre ad ugual simbolo si rife-

[1] REINAUD, *Rapport sur la chape de Chinon;* V. *Journal Asiatique* d'octobre 1855, pag. 434 et 472.

LETTRE DE M. SAVERIO CAVALLARI, *de Palerme, professeur d'architecture à l'Académie du Mexique, adressée a M. Reinaud, membre de l'Institut.* Vedi *Journ. Asiat.* de janvier 1857, pag. 117.

rissero; ma che pel mutar del luogo e degli accessori in cui venivano espressi, bensì mutasse la loro significazione. In tal guisa l'idea di una forza e di una potenza, che in generale nel lione assume il suo simbolo, si modifica in altre idee speciali e contrarie non di rado nel significato. Infatti il lione, quando si riferisce al simbolo più comune che ha preso ad esprimere nel cristianesimo, rappresenta san Marco, e ne tien fra le zanne il volume dell'evangelio. Posto per base alle colonne dinanzi alle porte delle chiese, giusta il pensamento di san Carlo Borromeo, che dottissimo era nella sacra liturgia, non è che un'imitazione dei leoni collocati da Salomone nel tempio; quindi è che nel suo quarto sinodo, ove porge istruzione sul modo di edificare le chiese, raccomanda che si rinnovi quell'ornamento, per seguitare, dic'egli, il sapiente Re *che li volle collocati nel tempio suo, per indicare la vigilanza dei sacerdoti.* Allorchè i leoni sono sottoposti a delle colonne in qualunque altro luogo religioso, che non sia l'ingresso delle chiese, come son quelli che stan sotto le colonnine del chiostro contiguo al duomo di Cefalù, o che siano incatenati, o che in atto di sbranare uomini o animali e sottomessi tuttavia al peso di colonne o di altro, come son quelli che servon di base al mistico candelabro della Cappella Palatina in Palermo, non sarebbe fuor del ragionevole il pensare che vi sia adombrato il simbolo scritturale, per dinotare la onnipotenza di Dio, che, secondo il verso 13 del salmo XC, *calpesterà il dragone ed il leone,* contro cui Davidde domandava al Signore soccorso, esclamando : *salva me dalla gola del leone.* Al qual significato converge, nella parte esterna del duomo di Pisa, una figurina intarsiata di marmo bianco e nero, che sta per essere inghiottita da due mostri sul fare dei nostri leoni, presso la quale si legge : *de ore leonis libera me, Domine.*

Dunque la significazione di questo animale varia secondo i luoghi e le occasioni in cui viene espresso. Ai quattro leoni di porfido che sorreggon l'urna di Federico secondo nella cattedrale di Palermo nulla conviene di tutte le idee simboliche fin qui citate, ma son essi da tenersi come incontrastabile emblema dell'invitto potere del re Ruggero, che per se medesimo avea destinato quel sepolcro. Non è mestieri di ricordar più le imprese di lui, e di quante vittorie abbia reso la sua fama immortale, e come nel suo nome risuonin le glo-

rio di intrepido guerriero e di ottimo monarca. A ciò si riferiscono i leoni che ne sostengono il sarcofago, uomini tenendo soggiogati frai piedi, per far manifesta allusione alle conquiste di quel forte. Nè questo è unico esempio di tal significato, ma i due leoni rappresentati a musaico sopra il solio reale nella Cappella Palatina, quelli delle pareti dell'antica stanza nella reggia di Palermo, ed altri nel vestibolo del palazzo di Guglielmo alla Zisa confermano la significazione medesima, perchè il luogo in cui sono espressi non può dar motivo a dubitare che alludano alla regal potenza dei monarchi. Che più? Sui preziosi parapetti laterali al solio dei re nel duomo di Monreale vedonsi scolpiti in marmo bianco due lioncini con la preda fra le unghie; onde non può rivocarsi in dubbio che alludano alla forza e alle vittorie di quei principi. Potrebbero al più quei lioni esser colà in altro senso espressi, come vigilanti alla custodia del monarca, quasi accennando che niuna offesa alla persona di lui ne andrebbe impunita; il qual senso altronde pur si conviene ai lioni collocati all'ingresso dei tempî del Signore.

Cade con ciò l'opinione del Selvatico [1], che le colonne sovrapposte alla schiena dei leoni simboleggiassero il trionfo del potere spirituale sul temporale. Nel cantico di Davidde, ove dicesi che il Signore camminerà sull'aspide e il basilisco e conculcherà il leone ed il dragone non si allude affatto alla lotta fra il potere temporale e la chiesa, ma, giusta il Martini, nella figura di sì fieri animali è simboleggiato il demonio, secondo le diverse arti che ei tiene per uccider le anime; di cui il Cristo e la chiesa indi avrebbero trionfato. È questa lotta fra lo spirito malvagio e le anime è talvolta espressa in alcune rappresentazioni or citate, dove il leone incatenato e soggiogato, quando nulla vi sia di allusione politica, può ben significare nei luoghi sacri la vittoria della chiesa sul demonio, non mai sul potere temporale. Insana cosa è il credere che i monarchi di Sicilia tollerato avessero che l'emblema del loro potere fosse figurato in guisa assai ignominiosa soggetto al potere della chiesa. Anzi, se vuolsi conservare la simbolica scritturale, il leone considerato come simbolo della potenza dei principi è sovente in atto di sbranare un serpente o un toro,

[1] SELVATICO, *Sui Simboli e sulle allegorie nelle chiese del medio evo.*

come nel solio di Monreale, nel candelabro della Palatina, e nel sepolcro di Federico; quasi per alludere ai re di Sicilia difensori della chiesa contro i nemici di lei figurati negli aspidi e nei tori vaticinati come oppressori del sacerdozio nel famoso salmo XXI : *Grossi tori mi assediarono, e spalancarono le loro faccie contro di me.*

Un'altra urna di porfido chiude le ossa di Costanza la normanna. Sepolcro di Costanza la normanna. Sottostà però ad un baldacchino di bianco marmo, sostenuto da sei colonne striate di musaici a tassello, e similissimo in tutti i fregi di musaici all'altro che copre il sepolcro del re Ruggero, che già si è descritto. L'urna, ch'è pari nella forma e nel disegno a quella di Arrigo, ha scolpita dinanzi nel suo vertice l'imperial corona e sotto una croce greca; dietro l'aquila sveva ed un fiore. Quest'urna adunque non è anteriore alla morte di Costanza; ed all'epoca degli svevi anzichè dei normanni appartiene, perchè segnato vi è lo stemma della nuova dinastia, qual si è l'aquila. E questa non scorgiamo nelle urne di Federico e di Arrigo di Svevia, perchè sebbene le ossa di svevi imperatori comprendano, rimontan esse all'epoca del normanno Ruggero.

Ella è probabil cosa che l'imperator Federico, quando le due urne fece da Cefalù trasferire, e la più sontuosa riserbò per sè medesimo, l'altra destinò pel suo genitore, abbia voluto far lavorarne una terza ad imitazione delle altre, per deporvi il frale di sua madre Costanza, ed a questa apporre le sue armi. Nessuno altronde ignora le grandi corrispondenze della Sicilia con l'Oriente sotto Federico II; quindi con somma facilità avrebbe potuto di là trasportarsi porfido quanto piacesse. Matteo Paris, scrittore contemporaneo, avendo già narrato come l'imperatore prima della sua morte avesse di molte cose in oro ed argento regalato i suoi, « a buon dritto, egli conclude, perchè nell'anno medesimo egli aveva ricevuto dalle parti orientali dodici cameli carichi d'oro e d'argento; poichè egli era amicissimo di tutti i soldani d'Oriente ed a parte del loro commercio e delle mercanzie, in tal guisa che i suoi mercadanti si per mare che per terra correvano in suo vantaggio per sino agl'Indi ». Dall'Oriente adunque con somma agevolezza potè provenire quel porfido.

Ancor di porfido è finalmente il sepolcro del re Guglielmo I nel Sepolcro di Guglielmo I. duomo di Monreale; ma grandi guasti ebbe a soffrire dall'incendio

di quel tempio nel 1811. L'abate Amico nelle annotazioni al Fazello dice che il figlio colà avea fatto trasportar quel sepolcro da Cefalù; ma come sia manifesto un tale errore dal fin qui detto si scorge; perchè i due avelli di Cefalù non in Monreale furono trasferiti da Guglielmo il buono, ma in Palermo dall'imperator Federico. Facilmente Guglielmo avrà fatto lavorarlo all'uopo, per chiudervi il frale del suo genitore, quando all'energica rimostranza del clero cefaletano ebbe a deporre l'idea di togliere a quella chiesa le due urne collocatevi da Ruggero. Però siccome nulla si rendea difficile allo splendor della normanna dinastia, egli avrà facilmente ordinato un avello di porfido, simile a quelli della chiesa di Cefalù, perchè racchiudesse le ceneri del padre suo; e non si ebbe difficoltà ad eseguirlo, ed è quello che sta nel duomo di Monreale. Ma nulla di ciò si ha dalla storia.

Sopra una base quadrilunga elevata sopra tre gradini, i primi due dei quali sono di marmo bianco e il terzo di granito, sta l'urna di un sol masso di porfido e di forma orbiculare col coperchio a frontispizio, poggiante sopra due grandi mensole pur di porfido, tutta ornata di fregi a mezzo rilievo e di simboli; il diadema, l'anello e la fronda di pioppo, come nell'avello di Arrigo in Palermo. Di nove palmi ne è la lunghezza, e di tre e mezzo l'altezza dal basso alla base del coperchio. I due primi gradini della parte superiore sono più ampi che negli altri lati del mausoleo, ed il terzo di granito mostra un'aggiunta di marmo bianco, perchè ivi era un altarino per celebrarvi il supremo sacrificio di espiazione e di pace; ma vi fu tolto verso la metà del sestodecimo secolo. Costume fu quello,—come bene osserva il Tarallo cassinese, in una elaborata memoria sopra i reali sepolcri di Monreale [1]—derivato certamente da quegli altari detti *memorie* (in quanto erano un mezzo di non essere i defunti dimenticati dai vivi), che si erigevano nell'antica disciplina della chiesa, da principio sulle tombe dei martiri, indi dei confessori della fede, in seguito dei vescovi e poi indistintamente di ogni fedele defunto, giusta

[1] Tarallo, ***Memoria sopra i Reali Sepolcri del Duomo di Monreale;*** art. II, nel ***Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia,*** Palermo 1826, tom. XVI, pag. 82.

Martene e Mabillon [1]; e ciò a dinotare, come insegna il cardinal Bona [2], la comunione della chiesa trionfante con la militante.

Poichè nessuna iscrizione unquamai si lesse in quell'avello, sospettarono alcuni che fosse non di Guglielmo I, ma di Federico II, avendo scritto il Malespini, il Villani, il Collenuccio, il Vasari ed altri, che il re Manfredi fece nobilmente seppellire suo padre nella chiesa di Monreale [3]. Ma contro il Malespini e tutti gli altri che copiarono l'errore di lui sta il testamento stesso dell'imperatore Federico, recato da Giannone [4], dov' egli ordina che le sue ossa debban seppellirsi nella maggior chiesa di Palermo, dove sono i corpi dei suoi genitori, l'imperatore Enrico e Costanza imperatrice. E che questa sua disposizione si sia effettuita fanno fede moltissime memorie contemporanee [5]; e Fazello soggiunge, che fu sepolto in uno dei due avelli

[1] Martene, *De antiquis ecclesiae ritibus*, lib. III, cap. 13, § 13. Mabillon, *Acta Sanctorum*, tom. III, pag. 51.

[2] Bona. *De rebus liturgicis*, lib. I, cap. XIX, § 5.

[3] Ricordano Malespini, *Istoria fiorentina;* presso Muratori, *Rer. Italic. Script.* cap. 144, pag. 975. Villani, *Istorie fiorentine*, lib. VI, cap. 42. Collenuccio, *Storia di Napoli*, lib. IV, pag. 112. Vasari, *Vite*, parte I, nella *Vita di Arnolfo di Lapo*, pag. 93, ediz. del Giunti.

[4] *Item statuimus, ut si de praesenti infirmitate nostra mori contigerit, in majori Ecclesia Panormitana, in qua Divi Imperatoris Henrici et Divae Imperatricis Constantiae parentum nostrorum memoriae recolendae tumulata sunt corpora, corpus nostrum debeat sepeliri; cui Ecclesiae dimittimus uncias auri quingentas pro salute animarum dictorum parentum nostrorum, et nostrae, per manus Berardi venerabilis Panormitani Archiepiscopi. familiaris et fidelis nostri, in reparatione ipsius Ecclesiae erogandas.* L'intero testamento di Federico è pubblicato dal Giannone, *Istoria civile del regno di Napoli*. Haja, 1753, lib. XVII, cap. 6, tom. II, pag. 474 e seg.

[5] *Appendix ad Malaterram, ex codice Marchionis Jarratanae;* presso Caruso; *Bibl. hist. Sic.* tom. I, pag. 253. *Anno Domini 1250, indictione nona, mense decembris, dominus imperator Federicus obiit in Apulia, in terra quae dicitur Florentinum, et corpus ejus applicuit Messanae 13 januarii dictae indict., et mansit corpus ejus de die in diem aliquantis diebus in ecclesia Pactensi, tempore domini Philippi episcopi ejusdem terrae, et postea fuit conductum apud Panormum, et ibi fuit sepultum.*

Ex *Epistola fratris Conradi*, ibid. pag. 49 (scritta nel 1290): *Anno 1250*

cho egli aveva fatto da Cefalù trasferire [1]. Del qual fatto altronde si è molto discusso, recando all'uopo valide testimonianze. E gli scrittori nazionali tutti vivamente contradicono l'errore del Malespini e degli altri, assicurando che Federico fu sepolto nel duomo di Palermo, presente l'arcivescovo Berardo di Castaca. Adunque non è a dubitare che l'avello di Monreale chiuda le spoglie del primo Guglielmo giusta i più accurati storici nostri. Il cadavere di quel re,

de mense decembris obiit dominus Imperator in Apuliam, in terra quae dicitur Florentinum, et corpus ejus fuit sepultum Panormi.

Sui trasferimento del cadavere dell'imperatore così sta scritto nei *Diurnali* di messer Matteo Spinelli da Giovenazzo (Muratori, *Rer. Ital. Script.* tom. VII, pag. 1069): *Alli 28 del detto mese passao lo corpo dello imperatore, che lo portaro a Taranto, et io fui a Bitonte per vedere. Et andao in una lettica coperta di velluto carmesino, con la sua guardia delli saracini a pede, e sei compagnie di cavalli armate, che come intravano le terre andavano chiangendo l'imperatore: et poi veneano alcuni baroni vestiti nigri, insieme con li sindici delle terre dello reame.*

Vedi inoltre Fr. Pipini, *Chronicon*, presso Muratori, tom. IX, pag. 664, dove è pur trascritto per intero il testamento di Federico; e Struvio, *Corpus Juris public. Imp. Rom. Germ.* cap. XIV, § 6, pag. 523.

Pei quali incontestabili documenti rimane inconcusso, che l'imperator Federico non fu sepolto in Monreale, come alcuni pretesero, ma in Palermo nella chiesa cattedrale, che era il luogo destinato alle regie sepolture, siccome appare da un diploma di Manfredi riportato dal Mongitore (*Bullae, privilegia et instrumenta Panorm. Ecclesiae*, pag. 114): *Manfredus Dei gratia rex Siciliae justitiariis Siciliae citra flumen Salsum, tam praesentibus quam futuris, gratiam suam et bonam voluntatem. Panormitanam Ecclesiam inter alias regni ecclesias eo volentes amplius honorare, quo caput earum in regno esse dignoscitur, et ibidem divi reges Siciliae et imperatores progenitores nostri et honoris excellentis insignia in vita consueverunt recipere, et post fata quiescere in Domino servientes, ubi etiam caelesti praesidio clarum regni feliciter suscepimus diadema etc.*

Vedi Gregorio, *Dei regali sepolcri della maggior chiesa di Palermo;* fra le *Opere scelte*. Palermo, 1853, pag. 698 e seg.

[1] *Corpus Pactas primo, deinde Panormum translatum, porphyretico mausoleo in maximo templo per Berardum Panormitanum Archiepiscopum tumulatum fuit.* Fazellus, *De Rebus Siculis*. Pan. 1560, Dec. II, lib. VIII, pagina 484.

come si ha da Falcando [1], fu nascostamente seppellito nella reggia di Palermo, tenuta occulta la morte del principe, temendosi i popolari movimenti. Ma dopo alquanti dì, quando il popolo di quello avvenimento fu reso partecipe, il regio frale fu esposto nella real Cappella, dove forse rimase finchè il figlio trasferir lo fece nella chiesa di Monreale allora eretta, e comporre nel magnifico avello ad imitazione di quelli di Cefalù lavorato.

L' incendio del 1811 devastò irreparabilmente quel magnifico sepolcro. Piombandovi le travi della soffitta sul tetto del padiglione, ne ruppero le due lastre di granito, e crollando le colonne di porfido sul coperchio dell'urna, si fecero in pezzi insieme al coperchio, e l' urna in più parti scheggiarono. Nel ristorarlo non più l' antica magnificenza vi si potè restituire, e l'urna sola rimase, non più atto il padiglione a rialzarsi.

A piè del mausoleo paterno giacquero per lungo tempo in un sepolcro di mattoni le ossa del buon Guglielmo II, quasi mostrando che la virtù sdegna l'orgoglio degli avelli, nè la preziosità dei marmi, nè la magnificenza delle urne vagliono a rendere immortale la memoria di un re, ma invece l'amore e l'universale compianto de' suoi popoli.

Guglielmo fu, cui quella terra plora,
Che piange Carlo e Federico vivo [2].

Così Dante eterna nei suoi versi il nome del buon Guglielmo nel lutto della sua Sicilia, che ai tempi del poeta piangea vivi Carlo il Zoppo angioino perchè aspra guerra moveale per impadronirsene, e Federico d'Aragona suo re perchè l'aggravava con brutta avarizia.

Guglielmo II, morto a 18 novembre del 1189 in Palermo, trentesimosesto anno di età sua, ventesimoquarto non ancor compito del suo regno, fu trasferito in Monreale, secondo la sua ultima determinazione; dove, come osserva Del Giudice, tra le vicende di tante rivoluzioni che travagliarono per molti anni la Sicilia, non ebbero le sue spoglie

[1] Hug. Falcandi, *Hist. Sic.* Presso Caruso, *Bibl. hist. Sic.* tom. I, pag. 449.
[2] Dante, *Paradiso*, canto XX, v. 62.

i meritati onori; finchè nel 1575 l'arcivescovo don Luigi I de Torres eresse un sarcofago degno di sì gran principe.

Vedemmo qual pro avesso avuto da Guglielmo l'architettura siculo-normanna: e quando tutti i monumenti sacri e civili per sua opera eretti tacessero, basterebbe ad eternare il nome di lui il solo duomo di Monreale. Nè a noi spetta considerarlo nel suo governo, in che sono concordi i cronisti nel dire « ch'era giusto e ragionevole, amava li sudditi, e teneali in tanta pace, che si potea stimare il vivere siciliano d'allora essere un vivere di paradiso; cioè era liberalissimo a tutti e proporzionatore dei benefizî a virtù.... ed in sua corte si trovava d'ogni gente perfezione. » Quindi le belle arti ebbero grande incoraggiamento sotto di lui, e si ersero chiese, palagi, monasteri; musaici immensi si lavorarono, e diede ancor la scultura maravigliosi passi al suo perfezionamento.

Parlando dei reali avelli di porfido, per mostrar come qui si sia conservata l'arte di lavorare quel marmo, già in Italia perduta, si è dovuto in certa guisa interrompere il filo delle storiche vicende dell'arte, e dai tempi di re Ruggero correre sino a quelli di Costanza, di Arrigo, e di Federico di Svevia; sebbene è da pensar che le opere— cioè gli avelli di che abbiam discorso — ai normanni, men quello della regina Costanza, appartengono. Or dunque è da vedere qual fosse lo stato della nostra scultura sotto Guglielmo II, quali lavori ne rimangano, in che rapporto stèsse l'arte nostra con la penisola.

Capitelli del chiostro di Monreale.

Le più preziose sculture dell'epoca del buon Guglielmo son quelle dell'atrio quadrilatero nel monastero dei benedettini in Monreale. Noi qualche cosa di quell'atrio accennammo, parlando dell'architettura religiosa di quell'epoca; ma più che per l'architettura merita per la scultura attenzione somma. Vi gira d'intorno ai quattro lati un portico ad archi acuti, che poggiano su duecento colonnine binate sovrastanti ad un muretto a guisa di stilobate, che circoscrive all'intorno lo spazio di quel portico. Sorge in un angolo nello spazio racchiuso in mezzo una bella fonte di marmo bianco, chiusa in un piccol quadrato archiacuto sporgente in quello spazio. Sono le colonne tutte di bianco marmo, intarsiate di eleganti strie a musaici di pietre dure, di vetri dipinti o dorati, or verticali ed ora a spira, ed ora con elegantissimi fregi scolpiti nel marmo, specialmente le colonnine degli angoli.

Ciò che più vi è degno di attenzione sono i capitelli, nei quali ben si rileva lo stato glorioso della nostra scultura in quell'epoca, e come il genio sempre fecondo nell'inventare e sempre inchinevole a progredire veniva sviluppando le forme, perfezionando l'arte. Sono quei capitelli di stile misto ed in gran parte figurati. Sopra uno ed anche su due ordini di fogliette di acanto di sempre varia forma, più o meno strette e lunghe, sono in gran copia scolpiti soggetti biblici, rappresentazioni simboliche relative sovente alla storia dei principi normanni, ed anche cariatidi, o figure fantastiche e grottesche, ovvero ornamenti con intrecci di fogliami, di fiori e di animali. Trai soggetti biblici sono da ammirar per talento di composizione la Epifania ossia la visita dei Magi al divin bambino, da un lato di due capitelli geminati, e la storia del ricco Epulone scolpita all' intorno in due altri, con questi versi:

Fac bene dum vivis, post mortem vivere si vis.
O Dives, dives non multo tempore vives.

I quali due soggetti si riferiscono entrambi al pio fondatore Guglielmo, dando a mostrar nel primo come sono al Signore accetti i doni dei re, e come la loro generosità gli sia gradita; e nell' altro come punisca l'avarizia nei ricchi e nei potenti della terra. Ma sopra ogni altro è da preferir tra i capitelli geminati quello in cui da un lato si vede la santa Vergine a sedere col bambin divino sulle ginocchia, e dinanzi a lei un angelo volante, che porta la basilica di già eretta, ed il re Guglielmo in atto di offerirla al bambino ed alla Vergine, con questo verso di sopra: *Rex qui cuncta regis, Siculi data suscipe Regis;* da un altro dei lati è poi scolpita una figura in emblema della carità, con questo motto: *Deus charitas est;* da un altro fra le figurine di un re e di una regina è un agnello, con l'iscrizione: *Dominus magnus leo Christus cernitur agnus;* e finalmente dall' altra banda è una regal figura muliebre col motto: *Justitia Domini* [1].

Presso ad un angolo dell'atrio sino ai tempi del Lello, cioè verso

[1] Vedi nell'annessa tavola dei capitelli quei segnati dei numeri 2, 3, 4, 5, 6, i quali appartengono al chiostro di Monreale.

la fine del cinquecento, era una porta molto interessante per le sue antiche imposte di legno dorato, che ancor duravano con le figure della Vergine e del Battista intagliate in legno a mezzo rilievo; il che è da riputarsi di molta importanza alla storia delle belle arti, perchè sin da quell'epoca si mostra già la scultura arricchita dei diversi modi dell'arte, dalla più difficil materia qual si è il porfido, alla più agevole ossia il legno.

Sebbene sian misti quei capitelli ed abbiano un carattere esclusivo dell'andamento dell'arte in quei tempi, al fermo ripetono maggior perfezione dallo studio dell'antichità, quindi si vedon talvolta congiunte le classiche alle moderne forme, le ioniche volute alle foglie corinzie, ben condotte le esterne linee, e non di rado ben composte tutte le spezialità delle masse. Notevole sviluppo è poi da osservare nelle composizioni storiate e nelle figure, ed alcune, per consentimento di artefici stranieri, non che dei nostri, gareggiano nelle forme e nelle movenze coi preziosi lavori di Niccola da Pisa che scolpiva tanti anni appresso in Italia. Alquanto regolarmente sono spesso trattati i volti, in guisa da potere esprimere gl'interni sentimenti; sciolte del pari le membra secondo la convenevolezza delle positure in corrispondenza al soggetto, non molto irregolari le forme, tendenti al perpendicolare le pieghe dei panni secondo la natural direzione dei corpi, vergini le idee e verginalmente espresse in una forma schietta e spontanea.

Sculture del chiostro di Cefalù.

Anteriore all'atrio di Monreale sembra un altro ancor prezioso, ma non così magnifico, contiguo alla chiesa di Cefalù, e probabilmente edificato allorchè questa venne compiuta. È noto come essa fu affidata per volere del re Ruggero ai canonici regolari di s. Agostino, i quali da Bagnara in Calabria, dov'era la loro sede, vennero ad abitare il monastero di Cefalù eretto contiguamente alla chiesa, per fermo da Ruggero medesimo che ordinò la loro venuta. E l'atrio sembra con evidenza che a quell'epoca appartenga. È di figura rettangolare, cinto come quel di Monreale di portici ad archi acuti, che però rimangon solo da tre lati e poggian sopra colonnine geminate di bianco marmo, fra le quali ve n'ha che hanno scolpiti a zig-zag i fusti, o che han per base leoncini accovacciati, pregevoli ancora per le sculture dei capitelli, nelle quali ben si scorge da un

guardo perito una considerevol diversità da quelle altre di Monreale. Somma corrispondenza di stile però si osserva frai leoncini e le aquilette e gli animaletti dei capitelli di Cefalù, con le sculture dall'ambone della real Cappella di Palermo, che all'epoca del re Ruggero appartengono. Minore sviluppo ancor si avverte nelle figurine che rappresentano soggetti biblici, come ad esempio Adamo ed Eva innanzi all'albero della scienza, Noè con l'arca del diluvio ec. [1]. Dalla forma stessa dei capitelli vedesi l'arte meno avanzata in quelle masse quasi cubiche, sovente poverissime di ornamenti e di fogliami, con due o tre figurine, non di rado ben composte insieme, ma poco spigliate nelle forme, e che fan l'ufficio di cariatidi riempiendo la massa principale. In questo medesimo grado di sviluppo, sempre però inferiori alle sculture di Monreale, vi hanno dei grandi capitelli nel duomo di Cefalù, dell'epoca della sua erezione, composti in una forma alquanto materiale e pesante da fogliami di acanto, sostenuti negli angoli da mezze figure ignude di cariatidi, le quali segnano il medesimo stile delle figurine del candelabro della chiesa Palatina in Palermo. È dunque da credere che il re Guglielmo dall'atrio edificato da Ruggero glorioso predecessore di lui abbia preso l'idea dell'altro assai più magnifico di cui decorar volle la badia dei benedettini di Monreale.

Paragone delle sculture nostre con quelle di Bonanno da Pisa e di Barisano da Trani.

Per veder come l'arte della scultura meglio fra noi progredisse in quest'epoca, anzichè in Italia, basta rivolgere comparativamente uno sguardo alle nostre sculture ed ai rilievi delle artificiose imposte di bronzo del duomo di Monreale; opera di Bonanno da Pisa quelle della maggior porta d'ingresso, e quelle della porta minore laterale di Barisano da Trani. Appartengon le prime all'anno 1186, come dall'iscrizione appostavi : A. D. MCXXCVI *Ind. III Bonannus civis Pisanus me fecit*. Son tutte listellate di ornati e divise in quarantadue compartimenti, dove sono espresse altrettante storie bibliche, tredici dalla Genesi, sette dalle storie dei profeti e dei patriarchi, e venti dal nuovo testamento, sino all'ascensione di Cristo. A ciascuna

[1] Vedi nell'annessa tavola i capitelli e le basi di numero 7, 8, che appartengono al chiostro di Cefalù.

di queste istorie è apposta una leggenda che ne qualifica il soggetto, sovente ricordando lo stato di formaziono del volgare linguaggio, che ebbe nascimento in Sicilia e ne porta ancor l'impronta in quelle poetiche licenze che sono pretti sicilianismi cho la lingua ebbe propri dalla sua origine. Ivi adunque si legge: *Dns plasmavi Ada e limo tere—In sudore vultus tui visciere pane tuo—Eva serve a Ada,* dove si ha un primo indizio di segnacaso; — *Caim uccise frate suo Abel—Noe plantavi vinea—Abraha tres vidi unu adoravi—Joseph Maria et puer fugge in Egittu — La quarantina* (ossia il digiuno di Gesù Cristo per quaranta giorni) e simili, dove, come bene osservano il Serradifalco e il Sanfilippo [1], le parole *plasmavi*, *plantavi*, *adoravi* ed altre, mancando della *t* finale, suonano quasi come in siciliano *plasmau*, *plantau*, *adorau*. Grando intervallo però vi ha tra lo sviluppo di queste figure o quelle dei capitelli del chiostro, opera senza dubbio di siciliani, come espressamente rilevasi dal carattere. Sono esilissime quelle del Pisano, rudi nelle forme e nei contorni, poco sviluppate nelle movenze, senza grazia nè espressione ne' volti, e negli atteggiamenti rozzamente composte e con proporzioni meschine: i quali essenziali difetti non solo dai capitelli del chiostro di Monreale veggiamo in gran parte banditi, ma ancor da quelli di Cefalù e dalle sculture della Cappella Palatina, che ai tempi del re Ruggero appartengono. Ma riguardo al battente di mezzo di quella porta è di sommo rilievo l'osservazione del Serradifalco, il quale, si pei disegni dei fregi meandrici ora rilevati ed ora incisi, come altresì per la forma dei rosoni, cho mostrano ovidente lo stile siciliano tanto in uso nei musaici nelle volte e nei pavimenti delle chiese siculo-normanne, ai siciliani anzichè al Bonanno attribuisce quel battente, il di cui lavoro supera di gran lunga l'arte di lui ed è condotto giusta il carattere moresco, che della Sicilia in quell'epoca fu esclusivo. Paragonando però i fregi del battente a quelli che scolpiti in marmo decorano gli stipiti di quella porta, ne è pari la perfezione, pari lo stile, come altresi un far simigliante è nell'arabesco

[1] Serradifalco, *Del duomo di Monreale e delle altre chiese siculo-normanne.* — Sanfilippo, *Storia della letteratura italiana.* Palermo 1859, cap. IV, pag. 43.

marmoreo della chiesa dell'Ammiraglio, di sopra descritto, e che dall'arte islamica indubitatamente trae il suo carattere. Bonanno aveva già dapprima eseguito nel 1180 le imposte della primaziale di Pisa, le quali andaron distrutte dall'incendio di quella basilica nel 1596. Però ne rimaser conservati i disegni dal Ciampini; ma facendo confronto in questi e le imposte di Monreale, le storie bibliche nelle loro figure, non che presentar la stessa mano, sembrano anzi ritratte le une dalle altre con somma influenza dell'arte bisantina, che allora prevaleva nell'Italia ed in ispezial modo su questo genere di opere, sin da allora che Ildebrando, che fu poi Gregorio VII, trovandosi in Costantinopoli nel 1070 per sancire un trattato col greco imperatore, ebbe ordinato dal pontefice Alessandro II di far costruirvi la gran porta della basilica di san Paolo fuori le mura, che fu consnnta dall'incendio del 1823. Ma la porta della primaziale di Pisa, secondo il disegno recato dal Ciampini, mancava del prezioso battente di cui quella di Monreale è decorata; ed i fregi dei compartimenti nell'una e nell'altra anzichè del fare moresco risentono del bisantino e pur del romanesco. È dunque a dirsi quel battente opera dei nostri, somigliando i suoi fregi a quelli dell'Alhambra, sembrando anzi copiati interamente da un arabesco che tuttavia si osserva intorno ai bagni moreschi di Cefalà, e serbando il carattere dei fregi delle chiese nostre, derivato dall'elemento islamico che tanto in Sicilia sulle arti prevalse insieme al greco.

Della fusione in bronzo abbiam ferme notizie in Sicilia sin dall'epoca del re Ruggero, il quale ordinò là gran campana del duomo di Palermo, esistente sino al 1557, dov'era effigiata in bassorilievo la santa Vergine, ed appostavi la seguente iscrizione recata dal Ventimiglia [1]: *Anno ab incarnatione millesimo centesimo trigesimo sexto,*

[1] VENTIMIGLIA (CARLO), *Inscriptiones*, pag. 70.

Questa campana, che appellavasi volgarmente *Guzza*, si ruppe nel 1557, e fu rifatta dal cardinale arcivescovo Pietro Aragona e Tagliavia. Così ne scrive Fazello (*De Rebus Siculis*, Pan. 1558, dec. II, lib. VII, cap. III, pag. 444): *Aes Campanum insigne, quod Guzam Panormitani appellant, et in arce campanaria maximi templi positum, fundere jussit (Rex Rogerius), ut circum latinae literae inscriptae indicant: quod forte confractum anno salutis 1557, Petrus Aragonius et Tagliavia cardinalis restauravit.*

ind. X fusa Panormi. Rogerius Siciliae Italiaeque rex magni Comitis Rogerii filius me dextera Bionis fundi ac D. Mariae dicari jussit. È probabil cosa, come dal nome ricavasi, che questo Bione fonditore sia stato greco di origine. A tal epoca bensì rimonterebbe un'antica campana della pieve di san Leonardo in Messina, se vera fosse l' iscrizione che vi credette segnata il Buonfiglio [1]: *Ave Maria gratia plena mi chiamo. Messana me fecit anno D. MCLX.* Ma il Samperi, leggendo attentamente quella scritta, diede una data posteriore di più di un secolo e svelò il nome di un fonditore siciliano del secolo terzodecimo [2]:

XPC. VINCIT : XPC. REGNAT : XPC. IMPERAT :
✠ S : D : S : F : S : 2 I : ✠
✠ PBR. SALVVS. DE. MESSANA. ME. FECIT ✠
ANNO. INCARN. DNI. M. CC. L. XXXIIII.
AVE. MARIA. GRATIA. PLENA [3].

Contemporanee intanto alla chiesa, cioè dell'epoca di Ruggero, sono le imposte di bronzo delle due porte nella parete occidentale della Cappella Palatina, nelle quali una cornice elegantemente lavorata corre intorno intorno, ed attraversando nella sua lunghezza l'imposta, la divide in riquadri, in mezzo ai quali sporgono teste d'animali fantastici con un anello pendente dalla bocca [4]. Dunque in Sicilia era esercitata quest'arte; e Guglielmo II preferì Bonanno Pisano per le imposte della porta maggiore di Monreale, perchè egli render volendo quella basilica uno dei più sontuosi monumenti della cristianità, ed intendendo per ogni verso decorarla di quanto più prezioso potesse far l' età

[1] Buonfiglio, *Messina illustrata,* Mess. 1738, lib. IV, pag. 54.

[2] Samperi, *Iconografia di Maria vergine protettrice di Messina.* Mess. 1644, lib. V, pag. 611.

[3] Le iniziali in questa iscrizione apposte dinotano la comunissima invocazione per preservare dai fulmini gli edifizi: *Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus et immortalis;* la quale va sempre riunita alla precedente antifona: *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat.*

[4] Vedi nella tavola stessa dei capitelli il disegno di una di tali imposte, segnato di numero 9.

sna, affidò anzi che ad altri sì gran lavoro al Bonanno, che il primo era tenuto in qnell'arte nell'Italia e splendide prove aveva dato pocanzi della sna valentia nelle porte della primaziale di Pisa sua patria. Tuttavia gran distanza è da scorgere fra le scnlture siciliane di quest'epoca e qnelle del Pisano, frai capitelli dell'atrio e le rappresentazioni dello imposte, che rimangono in tutto inferiori ai primi; quindi l' arte ardiam dire che abbia più presto in Sicilia progredito che nella penisola. Nè ciò sembrar deve un immoderato sentimento di amor patrio, perchè le opere stesse di ciò fan testimonianza. Vengano gli stranieri e veggano.

Di tal precellenza della nostra scultnra si rimane pur convinti riguardando le imposte ancor di bronzo della porta minore laterale della monrealese basilica, opera di Barisano da Trani, valente artista anch'egli del suo tempo, ma che giammai non raggiunse qnel grado di perfezione che è nelle nostre scnltnre. E Barisano fiori nell' epoca stessa del re Gnglielmo, perchè altre due porte rimangon di lui, nna in Trani sua patria, segnata del suo nome : *Barisanus;* l' altra in Raccello con la data del 1179, che esattamente corrisponde a quel tempo in cui sorgeva in Monreale il duomo. Qui nella porta è l'iscrizione: *Barisanus Tran. me fecit.* Essa è spartita in ventotto riquadri a quattro a quattro, in sette ordini orizzontali contornati di ricche fasce. Nello ordine supremo è ripetuta nei dne cassettoni intermedi la figura del Cristo; a destra con le iniziali $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ A Ω; a sinistra sedente con in mano un libro in cui è scritto: *Ego sum via veritas et vita;* da un lato estremo è san Giovanni, e dall'altro Elia. Poi nel secondo ordine son rappresentate la crocifissione e la resurrezione di Cristo, la santa Vergine, e san Nicolò. Nella terza e nella quarta divisione sono gli apostoli Giovanni, Matteo, Pietro, Paolo, Bartolomeo, Andrea, Filippo e Giacomo. Nei riquadri estremi della quinta vi han san Giorgio e s. Eustachio; nei medi due teste di leoni. Si comprendon finalmente nella sesta gli altri apostoli, Tommaso, Giacomo, Simone, Ginda Taddeo; e nell'ultima vi hanno in mezzo un genio ed un arciere e negli estremi due stemmi arcivescovili. Le iscrizioni dichiarative non sono rilievate come nella porta del Bonanno, ma incise alla maniera dei bizantini : e in questa opera del Barisano vedesi più che altrove campeggiare l' influenza greca. Di questo stile infatti e con la pro-

fusione che fu propria dell' arte bizantina si vedon condotti i fregi che tutti circoscrivono i cassettoni; nulla risente dell' arte romana decaduta, e men del carattere islamico. I santi stessi son tratti dalla greca liturgia. Ciò che a buon dritto avveniva, perchè prevalevan tuttavia nella Puglia le arti bizantine, che vi si erano naturalizzate e non potevan di un subito cessare, sebben gl'imperatori d'Oriente, dopo la famosa disfatta dei Greci sotto Brindisi nel 1155 e dopo la spedizione di numerosa flotta contro la Grecia, che saccheggiò Negroponte, rinunziato avessero del tutto all'Italia ed alla Sicilia.

Minore originalità che le siciliane sculture—in quanto che son legati ai tipi tradizionali che han fonte nei musaici—hanno i lavori di Barisano, e sono in ciò di gran lunga inferiori ai capitelli del chiostro. In verità le opere derivanti da una società che dalla sua liturgia aveva la scultura proscritto e tuttavia la proscriveva, eccettuando questi lavori soltanto come decorativi e molto più confini pel poco rilievo al disegno lineare anzichè alla scultura, star non possono in confronto di quelle che la Sicilia produceva nel risorgimento della sua autonomia, svincolandosi dai riti e dalle costumanze che l'avevan predominata, e che già cedevano per dar luogo al carattere nazionale verissimamente italiano. Quindi nelle nostre sculture di questa epoca, e generalmente in tutte le artistiche produzioni,—meno in quelle che espressamente appartengono agli stranieri, che i propri costumi conservando, tuttavia influirono nelle arti precipuamente nell'epoca del re Ruggero,—è da vedere un minore attaccamento che altrove ai pregiudizi rituali, avanzandosi l'arte naturalmente al suo sviluppo senza argine che abbiane potuto impedire i passi. E se nell'epoca del re Ruggero vedemmo l'arte già siciliana vincere l'inflessibilità della materia lavorando con mirabile finitezza il marmo e soggiogando financo nella sua indomabilità il porfido, considerevol progresso è pur da scorgere sotto Guglielmo II, cominciando a connettersi le azioni semplicissime col sentimento morale nelle figure, a distinguersi con qualche risoluzione le mosse, e con qualche fermezza il modellamento eseguirsi. Somma diligenza ed industria si richiede a traforare il marmo in tal delicatezza di fregi come nei parapetti laterali del real solio nella chiesa di Monreale e nel duomo di Palermo, e in quelli che separano dalla nave il santuario nella Cappella Palatina. Grandi la-

stre di marmo bianco rendono stupendi disegni a trafori, che dan l'idea di artificioso ricamo principalmente in Monreale, dove però un solo rimane dei due antichi parapetti, e l'altro è stato fedelmente imitato in tempi moderni sull'antico distrutto. Due grandi grifi alati di faccia a faccia tra loro ne stan nel centro, in mezzo ai quali si svolge un fregio vaghissimo di listelli che si estendono in molte guise per tutto il rimanente spazio, con tal gusto ed andamento che rende quell'arte invidiabile ai dì nostri. Chi mai rimirando le preziose sculture che adornano gli stipiti della porta maggiore del duomo di Monreale non dirà che la Sicilia si erse sovrana di quest'arte, superando ogni altro paese in talento ed industria? Il maggior pregio che la forza del genio siciliano contraddistingue è l'immensa varietà delle composizioni, indizio verace dell'artistico talento nell'inventare e nel concepire. Non dico io già dell'artificio di comporre le figure e di ordinarle in corrispondenza fra loro, come nel bassorilievo delle storie dell'Epulone e nell'altro dell'Epifania, nei capitelli del chiostro del monrealese monastero, potrà sufficientemente osservarsi; ma della elegante scelta degli arabeschi sempre originali e pur sempre varî da non esserne pur uno ad altro simigliante; quindi or si vedon sovrapposte ad uno o due ordini di foglie di acanto storie e rilievi figurati, or le ioniche volute alle foglie corinzie, formando un composito, ma di un carattere tutto diverso dal romano, ora cinto in mezzo il capitello da una corona di foglie, or sostenuto da rozze cariatidi che forse alludono agl'infedeli soggiogati, ed or figure simboliche vedonsi emergere in mezzo ai fogliami, spesso con animali e fiori intramezzati. Eppur tutti gli scrittori di belle arti italiane, come di ogni altra epoca delle arti di Sicilia, tacquero altresì di questa, tutto attribuir volendo ai loro popoli e degna non stimando di considerazione quest'isola.

Se il Cicognara, illustre storico dell'italiana scultura, a cui tanto deve la gloria dell'intera penisola, volle a buon dritto smascherare la pretesa influenza dei bisantini nelle origini della scultura in Italia, mostrando quanto miserabile ed impotente a giovare altrui fosse lo stato delle arti in Bisanzio, non avrebbe dovuto sospettare altrettanto col suo silenzio della Sicilia, perchè quantunque negli anni in cui egli scrisse non fossero stati per anco rivelati gli artistici tesori di

quest'isola, grande fu sempre la fama del duomo di Monreale e della Cappella Palatina di Palermo; e che questi monumenti oltre dell'architettura offrissero altre artistiche preziosità contemporanee, era ben da credere; quindi voluto avrebbe la storica esattezza, che quei classici luoghi si osservassero. Ed il Cicognara fu in Sicilia; ma nella sua giovinezza e quando forse la sua opera non aveva ancor disegnato; epperò fidando nelle superficiali reminiscenze di quell' età di fuoco e d'illusioni, in seguito non stimò degna delle sue investigazioni questa terra. Le arti nostre, per quanto grandi e gloriose, furono sciagurate altrettanto, e quasi dannate a rimanere nell'obblio. Al che più degli stranieri abbiam colpa noi medesimi, nessun lavoro sino ai nostri giorni apparso degno di esse, prima che il Serradifalco e il Gravina non avessero interrotto quel sonno di morte che barbari ci rendeva al cospetto delle altre nazioni, mentre il genio artistico della Sicilia nei tempi moderni non si mostra dall'antico degenere.

Questa breve digressione, che spontanea mi detta l'amore che nutro per le patrie arti, non prenderà in male il leggitore della penisola—se pure avverrà che qualche esemplare del mio scritto vada al di là del Faro—perchè egli è ancor cittadino e dal suo misurar potrà il mio zelo per le glorie della patria. E il colto viaggiatore italiano che ha osservato nella città di Castello nell'Umbria il paliotto in argento cesellato in un altare della cattedrale, dono di Celestino II che regnò dal 1143 al 1144, ovvero il bassorilievo sulla porta principale della chiesa di s. Andrea in Pistoja, lavorato nel 1166 dai frati Gonamene e Adeodato; se questi, venuto in Sicilia, confronterà le siciliane sculture dell'epoca di Ruggero e di Guglielmo con quelle già vedute in Italia e con le porte del Pisano e del Tranense, si confermerà nel giudizio, che grande sviluppo ebbe da noi in quei tempi la scultura, e che somma ingiustizia si è fatta nel tacere il nome della Sicilia in tutte quasi le storie che hanno celebrato la scultura e le arti italiane, da Vasari ai più moderni.

Epoca posteriore.

Estinta la normanna dinastia, è noto come da Arrigo VI di Svevia fosse la Sicilia in mille guise contristata; ed in tempi tanto infelici le belle arti ebbero recisi i passi e quasi decaddero dall' anteriore magnificenza. Non più videsi eriger un monumento in onore del cristianesimo, perduta nella reggia ogni orma di morale, idola-

trato il delitto. Non più come poc'anzi fu circondato il trono da gente di lettere e di arti protetta ed incoraggiata a progredire, ma da sgherri e da carnefici, pronti alle più atroci vendette contro i fautori della pace. I palagi stessi che i magnanimi normanni avevano eretto per avervi riposo dalle fatiche del governo, divenuti, più che prigioni, miserandi spettacoli di crudeli supplizi e di delitti; turbata ancor la pace entro gli avelli, strappate le regie corone e la porpora dalle sante ossa dei re normanni; insanguinato tutto il regno dal sangue de' popoli, vituperato il regal seggio da colpe nefande. Che se il governo di Arrigo ancor durato avesse, perduto avrebbe la Sicilia ogni orma di cultura, ogni vestigio di arte perduto. Allora però si potè pienamente conoscere, che se spenti non si fossero i gloriosi tempi della normanna dinastia, la Sicilia avrebbe preceduto nell'incivilimento artistico ogni altra parte d'Italia; ma i tempi di Arrigo e dei suoi successori — sebbene questi avessero sovente protetto l'artistica cultura, ma senza rinnovar giammai gli esempi della munificenza dei normanni — ritardarono sì precoce sviluppo, non mai però estinta la sacra favilla del genio.

Femmo già osservare come per ordine dell'imperator Federico II di Svevia le due urne di porfido esistenti in Cefalù sin dalla fondazione di quel duomo siano state in Palermo trasferite; depostevi in una le ossa di Arrigo, riserbatasi l'altra Federico per lui medesimo. L'altra dell'imperatrice Costanza, dov'è scolpita l'aquila sveva e l'imperial corona, fu allora certamente fatta per ordine del figlio; nè anteriore può riputarsi, contemporanea mostrando l'insegna della sveva dinastia. Rimaneva dunque sino ai tempi di Federico l'arte di scolpire nel porfido; e quest'urna è da reputar fra le più grandi opere di tale epoca, e degna in verità dei tempi dinanzi.

All'imperator Federico alcuni attribuirono il magnifico arco marmoreo che servì di maggiore ingresso insino al 1734 al duomo di Catania, indi alla casa comunale, e finalmente dal 1750 alla chiesa del Santo Carcere. Quest'arco è tutto lavorato in marmo bianco assai riccamente. A pieno centro ne è il sesto; singolarità che in quel della porta maggiore di Cefalù fu solamente veduta in quei tempi, e che qui si riproduce. Quattro stipiti congegnati a scena per ciascuno dei due lati sostengono altrettanti archi concentricamente riuniti che ne formano

Arco marmoreo in Catania.

un solo, ed ai tre angoli di ogni lato fra l'uno e l'altro stipite sono altrettante colonne graziosamente faccettate a quadretti, ovvero ornate a zig-zag o ad arabeschi variatissimi, sulle quali corre un architrave per tutto l'interno dell'arco con otto piccole basi, sopra sei delle quali posano altrettanti emblematici animali, e meritano special menzione una scimmia, un leone ed una tigre; la settima base è occupata da un uomo sedente in sedia curule, e nell'estrema, ormai vuota, sino a non molti anni addietro vedevasi una donna in atto supplichevole [1]. Probabil cosa ritiensi da non pochi, che esprìman quegli animali i vari sentimenti onde Federico di Svevia era animato verso gli amici ed i nemici del suo nome; la donna supplichevole rappresentar Catania, che chiede mercè perchè non fosse ancor devastata dal sacco e dal fuoco; e l'uomo sedente Federico egli stesso. Or mentre da alcuni si vuole da lui costruita questa porta, anzichè da Ruggero fondatore del duomo, si crede da altri soltanto ai suoi tempi adorna delle figure emblematiche. Ma in verità chi attentamente la rimiri non può scorgervi nella maggiore originalità di stile il carattere della siculo-normanna architettura, ma altre influenze ad essa estranee; perchè allora l'elemento tedesco aveva cominciato fra noi a prevalere, e se ne palesano di già le vestigia, insieme al gusto romano della decadenza. Poi quelle sculture evidentemente appartengono ad un'epoca posteriore alla normanna, viepiù regolari essendo nelle proporzioni e nei movimenti; perchè sebbene nell'epoca sveva non sia stata la scultura protetta, del pari che tutte le arti, pur seguì naturalmente a progredire per quanto le sciagure dei tempi permettessero.

Sculture della porta del duomo di Messina.

Posteriore di qualche tempo ma non meno importante alla storia della scultura nostra è la porta della cattedrale di Messina, di cui di sopra cennammo. È opera dei primi trent'anni del secolo quartodecimo, quando l'imperator Federico di Aragona e l'arcivescovo Guidotto de Tabiatis operarono la restaurazione di quel duomo, che molto aveva sofferto nell'incendio del 1254 in occasione dei funerali di Corrado IV. Già avvertimmo, le sole sculture che formano il grande arco d'ingresso appartenere a quell'epoca, aggiunti poi nel quattrocento,

[1] *Descrizione di Catania*. Cal. 1841. pag. 168.

se non dopo, i due lati sporgenti e la spirale che termina esternamente l'arco maggiore. È questo intanto a sesto acuto, formato di vari archi concentrici di molto vaga decorazione, adorni riccamente gli stipiti di fregi vaghissimi in marmo bianco, intrecciandosi ed avvinghiandosi fra pilastrini e colonnine, con putti, uccelli, animaletti e fiori e tralci e fogliami, ed al di sopra figure bibliche, or di profeti, or di patriarchi, or di sibille. Nell' architrave della porta sono scolpiti in piccole figure i quattro evangelisti coi loro rispettivi simboli; Cristo nel mezzo: indi gli stemmi della dinastia aragonese e della città di Messina. Di quest'epoca sono parimente le sculture delle porte minori, che consistono in fregi ed animaletti; perchè al secolo XVI appartengono le figurine dei santi nell'architrave e nella parte superiore dell'arco nella porta minore a destra. Lungi dal vero ne andrebbe colui che ricercasse perfezione in quelle sculture, ivi tuttavia mostrandosi l'arte poco progredita dalla sua infanzia, non ingentilita ancor la forma, non ben regolate le proporzioni, nè sviluppati i movimenti.

Di ciò però anzichè l'epoca è da incolpar la poca valenzia dello artefice che queste sculture singolarmente forniva; poichè ve ne hanno di altre contemporanee assai meglio condotte, anzi il carattere dell'epoca anche qui si osserva in alcune figurine lavorate con più diligenza e così sviluppate che ad epoca men progredita non posson per alcun verso attribuirsi. Io credo che le passate sciagure del regno avessero fatto cadere ogni premura per le arti, non più incoraggiato il genio, mancate del tutto le opere; quindi al rianimarsi della civiltà, gl'ingegni non trovarono maestri che al bello delle arti li dirigessero, ma dovettero di per loro formarsi, prendendo sovente a modello le opere di chi li precedette, e studiarsi talvolta di correggerne i difetti, e via via non per protezione o incoraggiamento ma quasi per naturale istinto incamminarsi al progresso. Ciò che in Italia rapidamente si effettuiva per non interrotta successione di scuole e di maestri, qui con più lento passo effettuirono i nostri in questa epoca senza maestro nè guida; e fecero progredir l'arte, quasi nuovamente essi stessi creandola. Non è perciò da far maraviglie se talune opere rinvengansi men perfette, perchè se i più valorosi dominarono l'arte con la forza del genio, non a tutti ad ugual segno fu dato

di spingerla. E non solo nella porta del duomo di Messina è ciò da osservare, ma egualmente nel sepolcro del duca Guglielmo figliuolo di Federico di Aragona e fratello di Pietro II, nel duomo di Palermo, dove è scolpita la figura giacente dell'estinto in abito di frate domenicano [1], con gli stemmi della casa Aragona ed il seguente distico:

✠ *Dux Guilelmus erat Regis genitus Friderici,*
Qui jacet hic, pro quo Xrm rogitetis amici.

Ivi il merito della scultura non segua con egual celerità il progresso da quello stato in cui i normanni la lasciarono. Nondimeno un carattere originale lascia senza alcun dubbio un' impronta precisa in quelle opere, lungi da qualsiasi imitazione o da ogni ricordanza di tipi: ond'è che l'arte, sebben rozza ed imperfetta, molto progrediva in tal senso, perchè ormai sin dalla sua infanzia si rendea nazionale. Nacquero allora buoni maestri, ben dice il Cicognara, ma non diffusero contemporaneamente dovunque il loro esempio e i loro precetti, o tutti i più lontani, o veramente coloro che appresero l'arte di seconda mano e divennero scolari degli allievi, imparando più lentamente e più tardi, o non giunsero mai o arrivarono assai dopo a ben fare.

Sculture della porta in S. Antonio della dogana in Palermo.

Maggiore sviluppo è da osservar negli eleganti fregi in marmo bianco che adornano la porta della chiesnola di s. Antonio abate in Palermo, contemporanea al famoso palazzo dei Chiaramonte, di cui già parlammo [2], e ad esso contigua. Due tralci di vite con grappoli d'uva con molta eleganza ne circoscrivon l' arco a sesto aguzzo da entrambi i

[1] In un processo della baronia di Ciminna fatto nel 1433 per Pietro Luna e Peralta conte di Caltabellotta, contro Simone e Maria Ventimiglia marchesi di Geraci si ha notizia del testamento del duca Guglielmo, rogato in notar Nicolò de Pittore a 11 maggio 1338: *Item legavit conventui fratrum Praedicatorum felicis urbis Panormi omnes libros suos, excepta Biblia, quam legavit f. Martino de Panormo ordinis supradicti. Item elegit sepulturam in majori Panormitana Ecclesia, juxta monumentum sacratissimi Principis Imperatoris Friderici, cum habitu S. Dominici ordinis Praedicatorum.* Vedi Mongitore, *Storia della Cattedrale di Palermo.* MS della biblioteca comunale di Palermo (Qq E 3), pag. 430.

[2] Vedi il primo volume di quest'opera, pag. 322.

lati, terminando nel vertice con l'agnello pasquale e con lo stemma della casa Aragonese. Nell'architrave retto della porta sono due angeletti che sostengono una medaglia con l'immagine di s. Antonio abate; ed ai fianchi della porta si aprono due eleganti finestrine intagliate nella pietra con le armi della casa Chiaramonte e i due versi seguenti che si riferiscono alla consacrazione della chiesa:

Spiritus immundus quo vincitur et caro vincit.

—

Hoc sacer Antoni cor cape parte boni.

Dalle quali cose, tanto dagli stemmi aragonesi che da quelli della famiglia Chiaramonte, come anche dalle iscrizioni, ben si deduce esser queste sculture contemporanee alla fondazione della chiesa, non mica posteriori, perchè non guari dopo fu questa consacrata e dedicata. Eppur quei rilievi sono dell'epoca posteriore degnissimi; e quei tralci di vite che decorano gli stipiti dell'arco stan molto da presso a dei fregi simili in una delle porte laterali della maggior chiesa di Taormina, che si sanno appartenere al quattrocento. Da ciò è a ritenere come il gusto dei fregi venisse a poco a poco perfezionandosi, accostando insensibilmente a quella elegante purezza che poi sublimemente attinse nei primordi del sestodecimo secolo. Non minore sviluppo risentono le figurine; e sebben gli angeletti colà scolpiti non mostrino nei sembianti, rudi anzi che no, quel moral sentimento di cui già la pittura partecipava, questo in qualche guisa è da scorgersi nel volto del santo, comunque a traverso d'ineleganti linee. Impertanto vi ha molto da ammirare, sempre in riguardo all'epoca, nel cennato intreccio della composizione, che dà nel centro l'effigie del santo vecchio, sostenuta lateralmente dai due angeletti che viepiù risalto le danno; e più nella maggior libertà dei movimenti, nella minore imperfezione delle forme, ed in quella semplicità di linee che tanto cari, comunque imperfetti, rende i lavori di quest'epoca. E poichè si è a parlare di decorazioni di porte e di sculture ornamentali, non può tacersi dei fregi che adornano una delle porte minori laterali della chiesa di San Martino in Randazzo, essendo la maggiore devastata dal cattivo gusto. Segnano dunque tai fregi il primo passo verso la nuova e più semplice maniera di ornamenti che

Fregi di una porta in S. Martino in Randazzo.

poi nel cinquecento prevalse. La fantasia aveva per l'innanzi tenuto il campo della decorazione senza legge e senza confine, ed i fregi spesso consistevano in accozzamenti più o men regolari di oggetti fantastici, come i vaneggiamenti di un delirante ed i sogni di un infermo. Al che influì sopratutto in Sicilia il fuoco dell'immaginazione musulmana ed il cattivo gusto dell'arte bizantina, la quale ad altro non mirava nel suo decadimento che ad una ricchezza nauseante nell'immensa sua profusione. Nel risorgimento dell'arte italiana bisognò che lo spirito nazionale avesse dato un nuovo carattere all'arte decorativa ed impresso nei fregi quell'armonia di idee—principio fondamentale di ogni arte—che debbe ivi consistere nell'unità del motivo, nell'intelligenza delle parti, nel rapporto intellettuale delle parti tra loro e nel concerto di tutti gli accessori, e parimenti quell'armonia di masse che presiede in ispecial guisa all'artifizio del fregio e consiste nella disposizione delle forme e nell'uso delle parti in tal maniera da eguagliare i rilievi ed accordare le linee. Or di tal genere di fregi, ove si resero immortali in seguito Michelangelo, Rafaello, Gagini e tanti altri, si ha quasi un embrione in quelli ora accennati delle porte di san Martino in Randazzo e di s. Antonio abate in Palermo, vedendo nei primi spalmarsi regolarmente da unico fusto fiori e fogliami, comunque rozzamente lavorati in pietra nera di lava; e nei secondi unico tralcio di vite in elegante simmetria piegato dar foglie e grappoli con semplicità ed armonia che non han pari. Frattanto non era per anco estinto il gusto dell'anteriore decorazione; e nella porta già descritta del duomo di Messina ed in quelle che sin nei primordi del quattrocento ci toccherà di osservare nel duomo di Palermo — sebbene sian queste di maggiore regolarità della prima e di assai più bella eleganza — se ne ha ancor l'influenza in quella profusione di ornamenti che sebben ritragga il suo carattere da uno stile di già decrepito, abbaglia tuttavia e sorprende.

Tomba di Federico di Antiochia.

Ma per fermar le idee sullo stato della nostra scultura nel quartodecimo secolo bisogna rivolgere il guardo alla tomba che l'arcivescovo Bartolomeo d'Antiochia erse nel sotterraneo del duomo di Palermo a Federico suo fratello, morto nell'anno 1305 [1]: la qual data

[1] Vedi l'annesso disegno della tomba di Federico d'Antiochia.

è da osservar più remota degli altri monumenti or or descritti, che alla metà di quel secolo più o meno appartengono. Nel dinanzi di questa tomba è un prezioso bassorilievo, che nel centro rappresenta in mezza figura Gesù Cristo vestito della veste inconsutile e con un manto che giù gli scende dalle spalle, cinto il capo del nimbo crocifero, con un libro chiuso nella sinistra e colla destra in atto di benedire in greca maniera. Vi corrispondono dall' uno e dall' altro lato scolpiti due gotici archetti, poggiante ciascuno sopra due basse colonnine, dai capitelli delle quali anche si ergono dei gigli a grandi foglie. Entro l'arco a sinistra si vede un angelo, che ha innanzi a sè ginocchione un putto in atteggiamento supplichevole, e dinota l'angelo custode o il Gabriello in atto di annunziare la Vergine, che vedesi entro l'altro archetto a destra, velato il capo e l'intera persona, con un libro chiuso nella sinistra, ed accanto un vasetto da cui spunta un giglio; il quale fu emblema in ogni tempo dagli artefici adoperato per dinotar la purità di Maria nel mistero dell'annunziazione. Negli estremi finalmente della tomba son due angeletti genuflessi, ed al di sotto è ripetuto lo stemma della famiglia d'Antiochia, cioè uno scudo diviso orizzontalmente da una fascia, su cui è l'aquila sveva. Si legge all'intorno negli orli della parte anteriore della tomba in gotici caratteri:

✠ *Anno domini M.CCC. V. mense iulii, V indictione, die XXII ejusdem mensis obiit dominus Fredericus miles magnifici domini Corradi de Antiochia comitis filius, ac reverendi patris domini Bartholomei Archiepiscopi panormitani frater.*

Sul coperchio della tomba è scolpita in marmo la statua giacente dell'estinto guerriero, ma dell'epoca del risorgimento della scultura, verso i primordi del sestodecimo secolo. Ei giace sul lato sinistro in atteggiamento di addormentarsi leggendo, perchè la destra mano applica ad un libro che tiensi aperto sul fianco, e poggiando il gomito sugli origlieri sorregge il capo con la sinistra. Ha cinto il petto di corazza, con la veste breve alla romana, gli schinieri alle gambe, al fianco la spada, la celata ai piedi.

Nessun dubbio che notevol differenza di tempo s'interponga fra

la scultura della tomba e la statua giacente sul coperchio, il quale dovette almeno due secoli appresso venirvi sovrapposto, verso il sorgere del cinquecento, perchè la tomba fu al certo eretta appena avvenuta la morte di Federico. Erronea è però l'opinione del Casano [1], il quale non trovando manifesta connessione fra lo scopo di quella tomba con la figura del Cristo che benedice alla maniera bizantina e con l'annunziazione della Vergine colà espressa, la ritiene di una remota antichità, striata essendo nella parte posteriore con in centro una porta, non altrimenti che le altre simili urne romane anche esistenti in quel sotterraneo, e si sforza a credere che sia quella una tomba romana decorata dei bassorilievi sin dall'epoca normanna per qualche vescovo di greco rito, indi per Federico modificata, aggiunti gli stemmi della famiglia d'Antiochia imitando lo stile dell'anteriore scultura, e ancor supplita la statua giacente sul coperchio. Del che manifesta scorgon l'incoerenza i meno avvezzi allo studio dei monumenti, perchè quella statua, di forme sviluppatissime e di commendevole perfezione, non può in nessun patto riferirsi ad epoca anteriore alla fine del quintodecimo secolo; nè è da porsi in dubbio che i bassorilievi siano contemporanei alla morte di Federico, non mai anteriori, perchè l'arte si vien colà svincolando dalle precedenti rozzezze, e sebben le teste ed i panni sian modellati imperfettamente, il contorno esterno e le mosse delle figure additano che l'osservazione della natura già cominciava a farsi abituale negli artefici. Nè vale l'osservazione del Casano sull'atteggiamento della figura del Cristo alla maniera dei greci, non esser proprio del cominciamento del secolo XIV, perchè sin dal secolo XI colla restituzione delle nostre chiese al patriarcato di occidente era decaduto il greco rito ed invalso il latino, onde latini furono i nuovi vescovi in Sicilia, e se pur qualche orma del grecismo siasi ancor veduta per qualche tempo, non potè durar più di un altro secolo, giusta i documenti raccolti dal Di Giovanni, nè più apparire in appresso. Ma ciò non fu mai per le arti, poichè l'elemento bizantino sino al quattrocento vi ebbe influenza; anzi colà più che altrove conservossi a lungo. Quindi osservammo nella metà del

[1] Casano, *Del Sotterraneo della chiesa cattedrale di Palermo*. Pal. 1849, pag. 28 e seg.

trecento in Messina musaici che tuttavia risentono con tutta evidenza del greco stile. E la scultura, che le più importanti immagini sacre dalla pittura prendeva, (perchè tenevasi per fermo che questa ne avesse conservato genuini i tipi, non sol delle sembianze, ma altresì del vestire e degli atteggiamenti dalle primissime immagini capitate in mano ai greci) pari ne lasciava il carattere, pari le forme, sebbene i greci non avesser direttamente sulla scultura influito. Così nel candelabro della Cappella Palatina, nell'urna di Federico lo svevo, ed in questa di Federico d'Antiochia vedesi in egual maniera composta come nei musaici la figura del Cristo, vestita alla greca, ed alla maniera dei greci benedicente.

Madonna dello Spasimo in Messina.

Ma a ciò evidentissima è una scultura in san Francesco dei conventuali in Messina, che rappresenta la Vergine intitolata dello Spasimo. Fu trovata, come attesta il Samperi [1], nel 1599 da un fra Tullio Natale monaco francescano scavando presso ad un pilastro della chiesa, dove ora è posta su di un altare dalla destra parte di chi entra. In una gran lastra di bianco marmo è sculta in altorilievo ed in proporzioni poco men del naturale la Vergine, vestita come fu consueto di esprimerla nei musaici, con veste succinta ai fianchi e con un ampio manto che le ricopre il capo, avvolgendosele sul collo e sul petto, sollevato nel dinanzi dalle braccia rialzate ed aperte in modo di croce, con ferite alle mani ed ai piedi, forse per ricordare le profetiche parole di Simeone: *La spada del dolore ferirà l'anima tua.* Torvo ne è il volto e di tipo bizantino; anzi ai lati del capo è segnata la greca epigrafe: ΜΡ. ΘΥ. Le pieghe sole del manto basterebbero altronde a mostrare una manifesta imitazione dello stile dei musaici, condotte con tanto affastellamento e minuzia secondo la trita e ravviluppata maniera dei bizantini. Non così l'arte veramente siciliana sin dalla sua origine, dove le linee son sempre spigliate e colanti nell'artificio del piegheggiare. Eppur la scultura della Vergine dello Spasimo si mostra assai posteriore ai tempi normanni, perchè quell'età non vide giammai condurre una figura di rilievo in cotal grandezza, mentre l'arte generalmente serbar non sapea le più ovvie proporzioni in piccolissime sculture. La dif-

[1] Samperi, Iconologia. Messina, 1739, lib. II, pag. 176 e 177.

ficoltà a fornir quell'opera è quasi eguale a scolpire al naturale una statua, nè alcuna ne apparve in Sicilia nei tempi anteriori. Due stemmi eguali con tre aquilette in mezzo sono altronde scolpiti accanto alla Vergine nella parte inferiore, e somigliano all'arme della dinastia aragonese, ma più della famiglia Del Campo, che tre aquilette portò nel suo scudo. E questa famiglia, giusta il Buonfiglio, entrò in Messina da Pier Corrado Del Campo sotto il regno di Giovanni d'Aragona. Dunque non è a dubitare che assai dopo l'età normanna nell'arte di Sicilia persistesse il grecismo.

Nè di ciò è da aver maraviglia; perchè sebbene il greco rito e le greche costumanze dopo l'undecimo secolo avesser perduto in Sicilia il predominio, sempre vien commendata nei diplomi dei principi normanni la riverenza a quel rito che per tanti anni conservò in Sicilia il cristianesimo pericolante, ed ampia libertà di esercitarlo si accorda ai greci che nell'isola rimanevano. Anzi sotto il governo degli svevi le corrispondenze con l'impero di Oriente si strinser viemeglio. E Federico II, che è a dirsi il vero rappresentatore di quella dinastia, volle coltivarsi l'amicizia degli augusti di Costantinopoli, ed alleossi con loro in parentela, avendo data in moglie sua figliuola Costanza a Giovanni Ducas, ed a Manfredi suo figliuolo Elena imperial principessa di Costantinopoli. Il Comneno nel 1229 spedì suo nunzio a Federico il conte Maione con altri cavalieri, che di ricchissimi doni gli fecer presente; e nel medesimo anno non pochi Greci venuti da Romania gli recarono in dono magnifici destrieri con selle e freni dorati, drapperie di oro e di seta, e gran copia di danaro. Nè sotto gli aragonesi mancaron relazioni con l'imperio di Oriente. L'imperatore Andronico, da ogni parte assalito dai Turchi, chiese a Federico di Aragona il rinomatissimo Ruggiero di Brindisi, ed il re gliel mandò alla testa delle tante truppe di Catalani e di Siciliani avide di guerra dopo la pace di Castronuovo ed impazienti di quiete. Maggiori ancor si fecero le corrispondenze colla Grecia quando i domini del regno di Sicilia si estesero sul ducato di Atene e sui paesi delle province finitime, come Tebe nel Negroponte, e Neopatria nella Morea, ducato di Atene e di Neopatria appellandosi tutti quei possedimenti. Ben a ragione adunque nella pittura siciliana del decimoquarto secolo fu osservato un certo contrasto tra l'antico stile predominato dal

greco carattere, e l'altro che già sviluppavasi con un carattere meramente nazionale. Non interrotti i rapporti con Costantinopoli e colla Grecia, sebben la civiltà già raffermata sul tipo della nazione non si piegasse ad altri principi e ad altre costumanze, seguivano le arti sotto la greca influenza, non ancor perite le massime tradizionali dai greci diffuse, e che tanto per fermo non avrebber durato se le corrispondenze politiche coi greci dopo la dinastia normanna avesser finito. Non è dunque da tramandare ai tempi normanni un monumento, perchè ritiene ancora l'impronta del carattere bizantino. Anzi paragonando in quell'urna l'immagine del Cristo con le altre degli angeletti, ben si scorge il contrasto tra l'antico e il nuovo stile dell'arte, che fu proprio di quest'epoca; e quella risentendo del consueto carattere tipico, assai più gli angeletti mostrano sviluppate le sembianze, sviluppati i movimenti, perchè non legati alla servitù dell'imitazione, ma usciti dalla mente degli artefici. Gli stessi archetti, dai quali il bassorilievo è diviso, mostran chiaro il far del trecento; perchè di simil piegatura non mai se ne osservano nei tempi normanni, e sono invece comunissimi nell'epoca posteriore, forse derivando dall'influenza tedesca; e tali sono quelli che nel marmo apposto al prospetto di santa Chiara in Palermo comprendono in rilievo gli stemmi della casa Aragona e della famiglia Sclafani, e parimenti nel palazzo Sclafani e nell'interno dell'atrio del palazzo Chiaramonte gli stemmi delle famiglie, mentre questi son tutti edifici, come ognun sa, del trecento, che possono con tanti altri in prova qui addursi, per mostrare che tal maniera di decorazione prevale nel quartodecimo secolo in Sicilia. Però a chi dice improprie del sepolcro di un guerriero le figure del Cristo in atto di benedire e della Vergine Annunziata ricordiamo il sepolcro di Federico II già ordinato dal re Ruggero, ove si vede da un lato il Redentore che benedice, dall'altro Maria col bambino; il che a noi sembra molto consentaneo all'uopo, accennando la remissione che dà il Signore allo estinto, e la tutelar protezione di Maria, la quale i re nostri ed i guerrieri con particolar culto veneravano.

Ad emanceppar l'arte dal grecismo giovò l'influenza settentrionale, che fu dapprima introdotta dai normanni col gotico stile, indi sotto la dinastia sveva dai tedeschi, i quali nell'architettura principalmente *Influenza tedesca.*

e nella scultura diedero campo in Sicilia allo stile germanico, che è una modificazione del gotico. L'uso tedesco chiaramente appariva in una vetusta porta della chiesa di santa Maria detta l'Alemanna, corrispondente nell'atrio del priorato di sant'Angelo dei Rossi in Messina. Il titolo di quella chiesa e l'avere essa appartenuto con l'annesso priorato ai cavalieri dell'ordine teutonico, instituito in Germania per la nazione tedesca e propagato in Sicilia dall'imperator Federico II di Svevia, concordano alla decorazione di quella porta, la quale sino ai tempi del Samperi [1] rimaneva in parte seppellita dalle ruine della chiesa, ed egli ricavonne un cattivo disegno da ciò che potè a stento vederne, cioè un arco aguzzo ricco di ampie modanature decorate grottescamente, con grifi, centuari e mostri di ogni maniera, poggiando su di quattro colonnine spirali; il tutto di stile tedesco. Nondimanco l'originalità nazionale, mentrechè già in Sicilia l'uno elemento tendeva mano mano a distruggere l'influenza dell'altro, procedeva rapidamente nell'arte e stampava indelebili le sue orme su quanto allora si facesse. Tale accozzamento del gotico elemento e del bizantino, ove però ha gran parte il talento siciliano in saperli armonicamente congiungere, campeggia in guisa speciale in un magnifico battistero di pietra arenaria, che sembra opera del decimoquarto secolo, nella chiesa di san Niccolò in Randazzo: sta il fonte del battesimo sopra una base circolare, che consiste in archetti decorati alla maniera tedesca e sorretti da tenui colonnine, con varietà di simboli che alludono a quel sacramento e provengono dal vecchio non dall'antico stile greco [2]. Un fonte di acqua santa ci ha inoltre nella

Sculture in Naro, in Randazzo ed in Messina.

[1] Samperi, *Iconologia*. Messina, 1739, lib. IV, cap. IV, pag. 474, tav. 56.

[2] Per saper l'antica forma dei battisteri e conoscere i simboli che vi si adoperavano, che corrispondono a quelli delle sculture del fonte battesimale in Randazzo, valgano le parole del Fleury (*Moeurs des chrètiens*, part. III, cap. XXVII): « Il battistero, dic' egli, era d'ordinario di forma rotonda, con « una cavità alla quale scendevasi per alcuni gradini per entrare nell'acqua, « essendo quello un vero bagno. Poscia si usò un gran vaso di marmo o di « porfido, come una tinozza; e infine si ridusse ad un bacino, come sono oggidì le fonti battesimali. Il battistero era inoltre ornato di pitture convenevoli « a questo sacramento, e fornito di più vasi d'oro e d'argento per custodire « gli olii sacri e per versare l'acqua. Questi erano spesso in forma di agnelli « o di cervi; per rappresentare l'agnello il cui sangue ci lava, e per denotare

maggior chiesa di Naro, ma superiore in artificio al battistero di Randazzo. Moderno ne è il piede, perduto l'antico; ma il vaso circolare poligono è decorato nell'esterno da vaghissimi archetti, ciascun dei quali comprende la figura di un apostolo. Vi è segnato l'anno MCCC; quindi più preziosa è da tenersi quell'opera in quanto che dà ragguaglio preciso qual sia stata l'arte siciliana in quella data epoca. L'originalità dello stile nelle figure ed un andamento in verità più libero e franco di pria nel comporle e nell'atteggiarle mostran che l'arte appressavasi comunque a lenti passi verso quella risoluzione spontanea, che dava opera all'ingegno di bene esprimersi nella forma. Simile a quel di Naro e del medesimo carattere vi ha un altro fonte di acqua santa, privo eziandio dell'antico piede, nell'antisacrestia della chiesa dei cassinesi in Messina: Esisteva dapprima in san Placido di Calonerò, monastero benedettino in un villaggio montuoso a poche miglia da Messina, dove i monaci si stabilirono nel 1432, passandovi dall'altro più antico monastero di san Placido *in silvis*, dove avevano abitato sin dal 1361. Colà stettero sino al 1632. Quel fonte di là trasferito è di marmo bianco e di forma ottagonale, rappresentando nell'esterno in rilievo per ognuno degli otto riquadri che ne formano l'ottagono una mezza figura, il di cui nome è segnato al di sopra in gotici caratteri nell'orlo del vaso: sono Maria col bambino, san Giovanni il Battista, san Benedetto, san Bernardo, la Maddalena, santa Teresa, santa Scolastica, santa Geltrude. Assai sviluppate son certamente queste figure, comunque sian logore e non ben se ne possa considerare il lavoro; però sospetterei che al monastero di Calonerò sia contemporaneo quel fonte, non mica anteriore alle prime deche del quintodecimo secolo, allorquando quel monastero venne compito; perchè sebbene stimar si potrebbe che i monaci l'avessero ivi portato dall'altro più antico di san Placido *in silvis*, non a ciò corrisponde

« il desiderio delle anime le quali cercano Dio come un cervo assetato cerca « una fonte, secondo l'espressione del salmo XLI. Vi si vedeva altresì l'imma- « gine di san Giovanni Battista e una colomba d'oro o d'argento sospesa sopra « il sacro bagno, per meglio rappresentar tutta la storia del battesimo di « Gesù Cristo e la virtù dello Spirito Santo che discende sull'acqua battesi- « male. Alcuni ancora chiamarono *Giordano* il battistero ».

il carattere della scultura, sviluppatissimo in paragone al fonte di Naro. Ben è vero che questo fu lavorato nel 1300, e che in più di mezzo secolo, quando i cassinesi posero stanza nell'antico monastero, l'arte ebbe a percorrere un altro stadio verso il ben fare: ma quel progresso è troppo precoce e da non potersi fornire in tanto tempo; e considerando comparativamente le sculture siciliane della prima metà del quattrocento con le figurine del fonte di Messina, alle une ed all'altro appare contemporanea l'arte. Però il carattere nazionale col progredir dei tempi si rende viepiù costante e bandisce ogni influenza straniera; il che precipuamente osservasi nella parte architetturale di quelle opere, la qual mentre alla maniera tedesca o gotica è condotta nel battistero di Randazzo, nel fonte di Naro, e in un altare del decimoquarto secolo, poggiante sopra archetti di tedesco stile, in Taormina nell'antica chiesa di san Pancrazio, perde invece del tutto questa estranea influenza ed all'originalità del Rinascimento dà campo nel fonte di acqua santa ai cassinesi di Messina.

Tomba del trecento nel duomo di Monreale.

Pregevole opera della siciliana scultura del trecento sarebbe altresì una tomba arcivescovile nel duomo di Monreale; ma dopo l'incendio non più rimane l'antica, che ne fu devastata, e solo un'altra che si è curato d'imitare sul disegno della prima. Tutto il dinanzi vi è lavorato a strie serpeggianti, e nel centro è in un cerchio l'immagine consueta del Redentore, col capo cinto dol nimbo diviso a croce greca, e colla destra in atto di benedire. Nelle due estremità sono due genii impiedi, uno dei quali tien alto con la mancina un canestro di fiori e di frutti ed uno ancor ne ha ai piedi versato, dinotando forse la giusta estimazione in cui l'estinto tenuto avea le celesti cose e le terrene; l'altro sostien pur alto con la destra un canestro di frutti, guardandolo quasi dalle insidie di una bestiuola che ai suoi piedi è rivolta a fisarlo; forse a simboleggiare i celesti doni custoditi dalle insidie del secolo. Nel coperchio sono scolpiti in mezze figure entro quattro archetti la Vergine con in braccio il bambino, un vescovo vestito di cappa e con la mitra ed il bacolo, e due angeli: vi han negli estremi uno stemma con un cane o lupo rampante, ed una croce greca.

Crede il Lello esser quivi sepolti fra P... cistercense e Giovanni Ventimiglia arcivescovi. Confrontando però lo stemma dei Ventimi-

glia, non vedesi a ben ragione corrispondente a quello della tomba, perchè l'arcivescovo Ventimiglia vi fu posteriormente sepolto nel quintodecimo secolo, e lo stemma appartener debbe a chi fu prima la tomba destinata. Sarebbe questi fra P.... abate cistercense di santa Maria di Altofonte o del Parco, il quale, forse in virtù del supremo privilegio dell'apostolica legazia vigente allora in piena forza del suo dritto, fu eletto dal re Federico, rigettata l'elezione fatta dal pontefice Giovanni XXII suo nemico in persona di Napoleone Orsino arcidiacono e canonico della chiesa di Rems. E dice il Lello corrispondere le armi rilievate nel sepolcro con quelle che vedevansi sovrapposte sino al suo tempo ad una stanza della badia del Parco insieme agli stemmi del regno di Sicilia e della dinastia aragonese, con un' immagine della santa Vergine, il segno titolare dell'abadia di Altofonte, e l'iscrizione:

Anno Domini MCCCXXVIII. II Indictionis hoc opus factum est
Tempore fratris P. abbatis S. Mariae de Altofonte.

E quest' arme stessa è pur sovrapposta alla porta del castello di Partinico, il quale appartenne a quella badia cistercense, fondato nel 1318, essendone probabilmente abate fra P...; la qual data ricavasi dal diploma di Federico II dato in Trapani nel 20 gennaro del 1318, con cui concede ai monaci di poter fabbricare a proprie spese il *fortilizio*. Finalmente eguale stemma con un cane o lupo rampante vedevasi cesellato intorno al bastone di un pastorale di argento già esistente nel tesoro della chiesa di Monreale [1]. Egli è certo adunque che quel sepolcro appartenga alle prime decadi del decimoquarto secolo; e lo sviluppo delle sculture è proprio con evidenza di questa epoca, mostrando tuttavia una cotale influenza dei tipi, specialmente nella figura del Redentore e meno in quella della Vergine, ma sempre son più spigliati gli atteggiamenti, più regolari i contorni, men rozze le forme, e composti gli angeletti con un talento artistico che molto onora il genio siciliano.—Ma in Palermo nella vetusta chiesa di san Michele arcangelo è la più sviluppata opera di scultura che al trecento può attribuirsi. Nell'architrave retto in marmo bianco di una

Sculture di un architrave in s. Michele in Palermo.

[1] Del Giudice, *Descrizione del tempio e del monastero di S. Maria la Nuova di Monreale.*

porta, che corrisponde nella nave minore a destra di chi entra, vedonsi sculte in bassorilievo tre figurine di pal. 1, 10 di altezza, le quali rappresentano tre angeli. Sta in mezzo san Michele, vestito da guerriero con corazza e coturni, e con lunghe ali alle spalle, in atto di ferire con nella destra un'asta l'infernal dragone che gli sta prosteso ai piedi, e nella manca ha lo scudo. Vi è scritto accanto : MICAEL VICTORIOS'. A destra di lui vi ha il Gabriello, vestito di lunga tunica legata ai fianchi, e di un manto che cadegli in giù dalle spalle; ei tien nella destra mano un ramoscello, e con la sinistra par che sia in atto di annunziare il mistero del Verbo di Dio: quindi vi è segnato ai lati : GRABIEL NVCIVS. Vestito quasi egualmente ed alato è dall'altra banda il Rafaello, il qual nella destra ha un vase e tien la sinistra sul petto; e contigua a lui vi ha l' iscrizione : RAFAEL MEDICINA DEI. Lo sviluppo in queste figure è grandissimo; ond'è che vicine si mostrano al risorgimento dell'arte. La rimembranza dei soggetti rimane, ma non dei tipi; perchè quei simboli e quegli epiteti che ivi si danno agli spiriti del cielo provengono dalle origini della chiesa, e furono assai prima adoperati nell'arte, come nelle figure degli angeli espresse nei musaici della cupola della Cappella Palatina dell'epoca di Ruggero, e nei dipinti sopra illustrati che decoravano una vetusta cappella già esistente dentro il monastero dei Sette Angeli in Palermo, sui quali condusse l'Ainemolo un quadro stupendo che tuttavia rimane; indi il Bronzino diè un magnifico dipinto, il quale oggidì ha meritato un bel disegno litografico dall'Aloysio, dove è rappresentata la Regina degli angeli, e questi sono espressi coi medesimi emblemi ed anche in eguali positure ed atteggiamenti come nella scultura sopra descritta. Donde agevolmente è da concludere, che l' arte nel suo Risorgimento non tendeva a distruggere il simbolismo religioso, fonte inesauribile di auguste e misteriose idee molto conformi all'indole del cristianesimo, ma piuttosto ad esaltare il pensiero e dirozzar la forma, perchè perfettamente corrispondessero all' espressione dei vari soggetti. A ciò risolvevasi per molte vie l'arte nel decimoquarto secolo.

Cresceva intanto l'ammirazione pei classici monumenti dell' antichità; onde si vedon preferiti gli antichi sepolcri e depostevi le ossa dei principi e talvolta dei primati di santa chiesa senza riguardo alle

azioni profane espressevi nelle sculture. Nel Sotterraneo del duomo di Palermo ne sono varii, con la caccia del cinghiale di Calidonia, con le nove Muse, con un sacrificio o un augurio, e pur con antiche iscrizioni: frai regali sepolcri di quel duomo è pure antico quel di Costanza d'Aragona, parimente con una caccia; notabile è pure una cassa sepolcrale nella monrealese basilica, ove sono rappresentati in rilievo alcuni giuochi circensi. Si andrebbe assai per le lunghe se tanti altri sparsi in tutta Sicilia si volesse accennarne, e sol basti osservare che sebbene in Sicilia non fossero stati in quest'epoca scultori in gran numero, l'amore pel bello delle arti andavasi a poco a poco destando e bastava a stendere al progresso la via, con ciò se non altro che desse a discerner l'arte qual fosse stata appo gli antichi e qual fosse in atto. Qual maraviglioso mutamento non reca questo spirito rinascente dell'arte? Quei monumenti che san Gregorio aveva proscritto come abominazione e scandalo dei fedeli, e mutilati e distrutti, or vedonsi destinati ai più sacri e venerandi uffici della chiesa, racchiudere le pie ossa dei sacri pastori, e decorar con profana bellezza la casa del Signore. Nè tal mutazione, si alle arti vantaggiosa e particolarmente alla scultura, potè da altra causa aver luogo, se non dalla somma stima in cui le arti stesse e gli artistici monumenti cominciavano a tenersi; perchè il cristianesimo a tal patto solamente cedeva, di sempre più accrescere lo splendore e la magnificenza dei sacri edificî, dove tra la maestà dei riti e l'imponenza delle liturgie vengon simboleggiati i misteri sacrosanti di nostra fede.

Gl'Italiani trovavano anche in Sicilia incoraggiamento e lavori. Ed oltre le grandi opere fatte eseguire in Monreale al Bonanno da Pisa e al Barisano da Trani, famosi artefici nel secolo XII in Italia, riman tuttavia nel duomo di Messina un prezioso monumento dell'italiana scultura del secolo XIV, qual si è il sepolcro dell'arcivescovo Guidotto de Tabiatis, scolpito nel 1333 da maestro Gregorio di Gregorio da Siena, come si legge intorno alla base dell'urna:

Tomba di Guidotto de Tabiatis in Messina.

Praesul Guidotus jacet hic Cristicola totus :
Hoc meruit vita quod moreretur ita.
Mgr Gregor. de Gregorio de Senis fecit
Anno Dni : MCCC. XXX. III. Ind. I. P. M. V : mis martii.

Questo magnifico sarcofago, tutto di bianco marmo, poggia sopra quattro mensole riccamente fregiate e sporgenti dal muro. Molto elevata è la base dell' urna; ove prima ricorre un ampio fregio con gli stemmi dell'estinto e la sopracennata iscrizione, indi nella parte anteriore son tre riquadri, dei quali è nel centrale una lapide assai dopo appostavi, ed ai lati due bassorilievi maravigliosi, che rappresentano l'annunziazione della Vergine e l'adorazione dei Magi, ed un altro corrispondendo in capo dell'urna ed un altro ai piedi, lateralmente a chi rimira, figurano Cristo flagellato e crocifisso. I quali bassorilievi, e quello specialmente dell'Epifania di un'ampia composizione di undici figure, sono tutti da reputar degnissimi della fine del quattrocento, sì per l'ingegno nel comporre il soggetto con mirabile semplicità e bellezza, per lo stupendo accordo nel distribuir le figure e le masse, e per la somma perfezione nell'eseguire, connettendo col sentimento morale i sembianti e le movenze, come per la fermezza del modellare, onde sono pieni i volti di santità e di divozione, secondo l'idea intimamente religiosa che dapertutto vi è diffusa. Sopra una così alta base e con tanta perfezione decorata vedesi l'urna, che chiude le ceneri dell'estinto presule, alla quale intorno è ripetuto in vari scudi lo stemma della famiglia. Sul coperchio vi giace la statua di lui vestito in abiti pontificali, coperto il capo della mitra; e tranne qualche negligenza nelle proporzioni e precipuamente in riguardo alla giacitura delle membra, maraviglioso ne è lo sviluppo in corrispondenza a tutto il sarcofago, che è da stimare un dei più belli monumenti della scultura di quest' epoca in Italia e fuori.

Qual si è intanto questo Gregorio di Gregorio da Siena, da cui fu scolpito nel 1333 il sepolcro di Guidotto de Tabiatis arcivescovo di Messina? Io non dubito che sia quel Goro di Gregorio Sanese, il quale dieci anni innanti, cioè nel 1323, dato avea compimento all'urna di san Cerbono nella cattedrale di Massa in Maremma; la quale è ornata di molte storie e di statuette dell'altezza di tre palmi. Non è ben dimostrato, dice di lui il Cicognara [1], che fosse tra gli

[1] Cicognara. *Storia della scultura in Italia*, vol. III.

scolari dei Pisani, o d'Agnolo e d'Agostino sanesi loro allievi che lavorarono insieme ad essi nella facciata del duomo di Siena: ma l'età in cui visse attesta bastantemente, che se ancora non ebbe con gli anzidetti comuni i lavori e la scuola, ebbe modo di condursi però sulle tracce migliori, profittando degli esempli e delle pratiche loro, se non ebbe ventura di ricevere dalla viva lor voce gl'insegnamenti.

Egli è probabile che quel Sanese valentissimo nella scultura siasi dopo il 1323 stabilito in Sicilia, perchè da quell'epoca in poi non si hanno altre opere di lui nella penisola, e dopo dieci anni ne appare il nome in un'opera degna del suo valore in Messina. Strette relazioni ebbe altronde in quei tempi col continente italiano l'isola nostra, regnando Federico II Aragonese, il quale era tenuto in Italia come il capo e il principal sostegno dei Ghibellini, tanto che i Pisani offerirongli la signoria della città loro, e in altro tempo quelli di Genova [1]. Ciò a buon dritto; perchè a rassodare in Sicilia il dominio era allora mestieri di un'energica opposizione al partito dei Guelfi e degli Angioini: ond'è che Federico d'Aragona tirò dalle sue parti e fermò alleanza e parentela con Enrico di Lussemburgo, allora che questi discese a prendere in Italia la corona imperiale [2]; rinnovò la stessa alleanza con Ludovico successore di lui [3]; mandò segretamente suoi messi in Roma, perchè unitisi coi Colonnesi, potentissima famiglia avversa a Bonifacio pontefice, ne scompigliassero gli stati [4]; al medesimo disegno strinse amicizia con Castruccio signore di Lucca, perchè questi oppugnasse per terra mentre egli assaliva per mare la città di Genova occupata dagli Angioini [5]; e quasi sempre ebbe a sè uniti i Ghibellini di Lombardia, di Toscana e di altre città italiane.

In sì gran corrispondenza dell'Italia con la Sicilia, è probabil cosa

[1] Rainaldus, tom. IV, ad ann. 1303, pag. 13, et ad ann. 1318, pag. 94.

[2] Albertinus Mussatus, *Historia Augusta*; presso Muratori, *Rer. Ital. Script.* tom. X, pag. 408, 504.

[3] Nicolai Specialis, *Hist. Sic. ab anno 1282 ad annum 1337*; presso Gregorio, *Bibl. Sic. Arag.* tom. 1, pag. 491.

[4] Rainaldus, tom. IV, ad ann. 1297. pag. 225, 233.

[5] Gregorio, *Considerazioni sopra la Storia di Sicilia dai tempi normanni sino ai presenti*, lib. IV, cap. VII, num. 140; fra le *Opere scelte*, Pal. 1853, pag. 351.

che di là sian passati artefici nelle nostre parti. Grande intanto suonava in Italia la fama di questa terra; ond'è che sin dai tempi anteriori pregiaronsi gli stati italiani di soccorrerla di mezzi per accrescerne gli artistici monumenti, e indi tuttavia la ritenevano come un paese dove l'arte fosse in sommo pregio tenuta. Quindi i Pisani avean ceduto qualche città dell'Asia all'imperatore Coloianni perchè sovvenisse a fabbricare il loro arcivescovado e la cattedrale di Palermo; e quando Andrea Pisano ebbe fuso le porte di san Giovanni a Firenze, alla signoria fu concesso uscire dal palazzo ove dovea restare rinchiusa, per venire a vederle cogli ambasciadori di Napoli o di Sicilia [1]. Per altro verso avevansi in gran conto in Sicilia gli artefici italiani, anzi al lavoro di magnifiche opere vi eran chiamati. Le imposte di bronzo del duomo di Monreale furono affidate ad un Pisano e ad un Tranese; a maestro Lapo fiorentino fu ordinato dal re Manfredi il disegno di un sepolcro per Federico suo padre, il quale forse per la subita morte di Lapo non fu più eseguito. Si adunque per la facilità delle relazioni fra la Sicilia e la penisola nei tempi di Federico d'Aragona, come ancor per la fama dell'operosità artistica e della protezione che qui dispiegavasi verso gli artefici del continente italiano, è da pensar che questi di buon grado vi accorressero a stabilirvi stanza, trovando sempre importanti lavori da eseguire. Non difficil cosa è dunque che Gregorio di Gregorio sanese scultore sia venuto a lavorare in Sicilia quando gli artefici moltiplicavansi nel suo paese e perciò venian meno le opere. Il sarcofago di Guidotto arcivescovo, compiuto già e collocato poco dopo la morte di lui, nel marzo del medesimo anno 1333 [2], dà forte

[1] CANTÙ, *Storia degli Italiani*. Palermo 1853, cap. XLIX, pag. 686.

[2] Il Buonfiglio, il Samperi ed il Pirro lessero male la data dell'anno nella
iscrizione del sepolcro dell'arcivescovo Guidotto, riportando M. CCC. III., invece
di M. CCC. XXX. III: ma certa essendo al 1333 la morte dell'arcivescovo, sti-
marono che nel 1303, lui vivente, sia stata forse per suo ordine lavorata quella
tomba. Però la data colà apposta ineluttabilmente dà l'anno 1333, ed io stesso l'os-
servai, ricavando anzi il motivo dell'errore dall'esser la data delle diecine espressa
in tre X l'un sull'altro segnati con un cotal nesso che ha molto del fregio; e per

argomento che sia stato in Messina lavorato, anzichè in Italia; perchè è impossibile che in due mesi circa, datone appena l'ordine al Sanese, egli abbia eseguito la scultura di tutto il sepolcro con la statua giacente in natural dimensione e con quei tanto difficili bassorilievi, e che immantinente sia stato in Messina trasmesso e collocato. Tanta velocità non anco potrebbe sperarsi nell'età presente coi telegrammi e con le ferrovie. Ragionevolissima cosa è dunque il pensare, che Goro di Siena abbia messo stanza in Sicilia e che qui agevolmente con l'aiuto degli artefici nostri abbia condotto in si breve tempo a termine quell' opera, di cui si avea gran premura per deporvi il frale dell'estinto presule. Non altre opere rimangono fra noi di quel Sanese, o sia che ce ne abbia privi l' ingiuria del tempo, o l' ignavia degli uomini. Nè può sospettarsi ch'egli abbia lavorato nelle sculture della maggior porta del duomo di Messina, cioè di quelle dell'epoca di Federico II di Aragona, che ne decorano in gran copia gli stipiti e le modanature del grand'arco; perchè somma diversità di stile e di sviluppo vi ha fra queste ed i bassorilievi di Gregorio da Siena. Sarebbe stata questa un'occasione proprissima onde egli si fosse in Sicilia stabilito; ma è da tener certo che il suo scalpello non trattò

tale quegli scrittori il ritennero. Pur si attenne a questo antico errore il La Farina, nella sua opera che ha per titolo *Messina ed i suoi monumenti*.

Erra bensì il Buonfiglio nella *Messina descritta* (Mess. 1738, lib. II, pag. 26), affermando che il cadavere dell'arcivescovo Guidotto de Tabiatis non sia stato sepolto nell'urna scolpita da Goro da Siena, e che questa sia vuota, essendo quegli morto in Costantinopoli. Ma gli dà la più solenne mentita il Samperi, il quale, in occasione di essersi trasferito da un luogo ad un altro quel sepolcro nel rinnovamento fatto al duomo di Messina nei tempi suoi, vi osservò dentro intatto il cadavere dell'arcivescovo. Ond'egli scrive: *Bonfilius putarit Guidottum obiisse Constantinopoli, atque adeo ejus ossa in eo tumulo minime condita fuisse. Verum falsus est. Nam ex occasione memorati novi Sacelli, dum urna marmorea alio transfertur, vidimus trecentorum ferme annorum cadaver cum thiara et archiepiscopali ornamento indutum, quasi recens humatum, serica vestimenta integra, vultum non valde laesum sed majestatem archiepiscopalem et sanctimoniam adhuc spirantem, quam populus turmatim admirabundus veneratus est.* SAMPERI, *Messana illustrata*. Mess. 1742, lib. VI, tom. II, pag. 488.

mai quelle sculture, perchè oltre che in esse giammai non si vede perfezione degna di lui, è ineluttabile ch'egli nel 1323 diè compimento all'urna di san Cerbone nella cattedrale di Massa in Maremma, ed intanto in quell'epoca la decorazione dell'arco d'ingresso al duomo di Messina, se non al termine, era già innoltrata moltissimo: laonde il solo sepolcro di Guidotto arcivescovo è con sicurezza opera di lui, essendovi segnato il suo nome.

E noi, sebbene alla Sicilia non appartenga, ci facciam vanto di possedere una sì grande opera del genio italiano, perchè anche noi siam figli dell'Italia, e nel tracciare esclusivamente la storia delle belle arti sicole non intendiam giammai di appartarci con volgare spirito municipale dalla gran famiglia degli stati italiani, ma supplir soltanto un vuoto che rimaneva nella storia delle itale arti. Quindi celebrando le artistiche glorie della Sicilia è nostro pensiero, non mai di menomare i vanti della penisola,—il che muoverebbe a scherno—ma di mostrar che l'Italia sin nei suoi confini non fu mai inerte, e che dall'Alpe al Tirreno il genio delle arti commosse i cuori, eccitò le menti.

Mentre sorgevan dunque nella penisola ingegni valorosi a condurre le arti, o la scultura a tal segno vedevasi pervenuta da poter raggiungere il suo perfezionamento; non pur tenevasi da sezzo quest'isola, e ne son prova i molteplici monumenti che siam venuti illustrando. Viemaggiormente vedesi intanto progredire qui la scultura nella parte decorativa, dove senti per mezzo dell'architettura una certa influenza tedesca negli ornati e nei fregi. Le decorazioni delle porte in san Francesco e in sant'Agostino e delle finestre del palazzo Chiaramonte in Palermo, del palazzo Montalto in Siracusa, del palazzo Spuches in Taormina, e di tanti altri edificî sacri e civili sparsi qua e là per tutta l'isola appartengono a questi tempi, e risenton primitiva decorazione siculo-normanna, congiunta però ad un certo elemento tedesco che influì sulle arti nostre sin dagli svevi.

Dall' intaglio in legno. Ma è luogo ormai di far motto delle diverse arti che sono contermini alla scultura, e che interamente conservandone il genere ed il carattere, varian soltanto nell'uso dei mezzi, o nello scopo a cui si addicono. Tale è l'arte dell'intaglio in legno, la quale varia nell'uso della materia, e in alcuna guisa pur nello scopo, servir facendosi più

presto all' arte ornamentale che alla figurativa. Ma non può affatto contradirsi che sia scultura anche questa, anzi più agevole all'esecuzione, se non durevole quanto l'opera in marmo. L'arte dell'intaglio doveva trovarsi in quell'epoca assai progredita; e sin dai primi tempi normanni introdotta, grande sviluppo si ebbe non trovando inciampo nella durezza della materia, ma questa invitandola quasi con la propria docilità al perfezionamento. Nella Cappella Palatina in Palermo, opera egregia di re Ruggero, appartiene ai primi lavori decorativi d'intaglio il preziosissimo tetto di legname, con grande eleganza decorato dai musulmani a nicchie le une sulle altre concentricamente apposte ed a vaghe pendenze coniche sul gusto di quelle della Zisa e della Cuba. Dal che rilevar possiamo che gli arabi avevan già conosciuto quest'arte, mostrandosi tanto in quell'opera periti; e forse furon primi a risorgerne l'uso presso i nostri, i quali allargandone il campo ed alla scultura viepiù accostandola, sorella di lei la resero; e nei fregi esercitandola dapprima giusta il medesimo stile che in quella prevaleva, indi nei bassorilievi, a tale stato la resero da poter dare sotto il buon Guglielmo delle imposte delicatamente storiate a mezzo rilievo, una delle quali esisteva sino ai tempi del Lello in una porta presso ad un angolo del chiostro di Monreale con fregi e figurine leggiadramente condotte. Se prestar credito si volesse alla tradizione popolare avremmo già l'arte dell'intaglio pervenuta a tal segno sotto Guglielmo II, da prevenire la scultura nel lavoro delle statue; poichè narrasi che del legno di quell'albero, alla di cui ombra quel re giacendo ebbe additato in visione dalla Vergine il tesoro per l'erezione della chiesa, sia stata scolpita la statua di s. Maria del Popolo, che si venera nel duomo di Monreale. Ma lasciando le popolari credenze agl'innocenti scrittori del secolo andato, — perchè quella statua è di ben altri tempi e di ben altro sviluppo artistico, che per nessun conto può riferirsi ai dì dell'infanzia dell'arte, ond'è che sol potrebbe credersi all'antica sostituita in età di gran lunga posteriore [1], — un'opera stupenda

[1] Oltrechè quella statua nè negli abiti, nè nell'aspetto risente affatto del greco elemento, come in tutti i musaici e nelle sculture dell'epoca del buon Guglielmo, il disegno accenna almeno che sia lavoro del secolo XV. Il volgo credevala del legno di quel carrubio, sotto cui si presume che Guglielmo abbia avuto la visione

d'intaglio si dà ad osservare, dei tempi della sveva dinastia, che molto onore fa all'arte e sempre più vicina la dimostra al suo miglior perfezionamento. Consiste in un sopracciclo di una porta, in quella appunto ch'è rimpetto i veroni nell'antica stanza a musaico nel real palazzo in Palermo, lavorata nel tempo del re Ruggero e ristorata sotto Federico lo Svevo. In racconciarne i musaici nell'anno 1832 venne scoperto quel prezioso intaglio in legno di cipresso, e nettatolo dalla calce che il bruttava potè in tutta bellezza venire in luce. È diviso in tre compartimenti, due all'estremità in diversi riquadri, ed uno intermedio assai piccolo che serve a dividere i due. In giro a quei riquadri avvolgonsi arabeschi ed ornati di foglie variatissime, e dentro animaletti quadrupedi ed uccelletti di ogni genere, principalmente aquilette. Nel piccolo compartimento intermedio è intagliata artificiosamente un'aquila più grande con un sol capo ed un'altra a due più piccola: sono gli stemmi l'una degli svevi di Sicilia, l'altra degli svevi di Lamagna; e poichè la prima costituisce anche lo stemma del regno di Sicilia, ben sospetta l'Inveges che l'imperatore Arrigo di Svevia, dichiarar volendo ch'egli fosse legittimo re di Sicilia, nella sua coronazione in Palermo abbia riformato l'aquila sveva nel suo stemma, assunta invece quella di Sicilia. Dal che non rimane alcun dubbio che quell'intaglio ai tempi della sveva dominazione appartenga. La maniera degli ornati è conforme in alcuna guisa a quella dei musaici della stanza medesima, e ciò che è più all'arabesco della caccia di già descritto nel monastero dell'Ammiraglio in Palermo, che è da riputar di un fare moresco. Ciò dimostra un sistema quasi generale di ornamenti, che invalse per lungo tempo in Sicilia, e lievi modificazioni ricevette nell'età dei normanni e degli svevi, ma giammai essenzialmente non mutossi prima del quartodecimo secolo.

È questa una specialità delle arti siciliane, che del carattere islamico intimamente risentono nel loro nascimento; perchè siccome in Italia non si estese la musulmana dominazione, ma limitossi a

(Del Giudice, *Descriz. della chiesa di Monreale*, pag. 77): ma essa è di pioppo, ed è certamente la stessa che vi era ai tempi dell'ab. Del Giudice, il quale seconda la voce del volgo intorno all'antichità di quel simulacro.

quest'Isola, solo qui diffuse i germi ed esercitò influenza. E quantunque alla venuta de' normanni, mutato lo stato politico e religioso, e con esso il carattere delle arti belle, non più poterono gli arabi tenerne liberamente il campo. Fu già sopra veduto siccome nella decorazione, sì nei musaici che nelle sculture, riescissero tuttavia eccellenti; anzi al risorgimento di queste arti tuttavolta influirono, perchè prendendo le mosse dai semplici ornamenti, poi modificando i loro riti, avanzarono il passo ed estesero i confini dell'arte loro, avvezzando i nostri alla perfezione col proprio esempio, ma sopra ogni altro nella parte decorativa, in cui maravigliosamente riuscivano per lungo esercizio esclusivo in tal genere, sì dell'ingegno per l'invenzione, che della mano per la perfezione in eseguire.

L'arte adunque dell'intaglio in legno, che molto si troverà progredita nelle prime decadi del quattrocento, esser dovea comune in Sicilia sin dal tempo dei musulmani, da costoro essendo intagliato il tetto della Cappella Palatina ed inscritto di cufiche leggende sotto il regno di re Ruggero, e nell'altro intaglio di epoca sveva persistendo lo stile degli arabeschi. Indi cominciò ad assumere come tutte le altre arti gradatamente il tipo nazionale, cominciando già da lievi modificazioni; e queste a poco a poco facendosi più risentite, ne cagionarono la trasformazione del carattere.

Dai pochi lavori che rimangono di quest'arte noi ne abbiam segnato le principali vicende; perchè nel tetto della real Cappella vedesi lo stile musulmano in tutta la sua schiettezza; nella porta del chiostro di Monreale, dei tempi di Guglielmo II, già introdotta l'arte cristiana originale dagli artefici nostri; meno però nel fregio di epoca sveva, dove più si conserva il carattere degli arabeschi per mancanza di sacre figure; sinchè nel quattrocento rileveremo aver l'arte di già acquistato perfezione di carattere e di stile dall'elemento religioso e nazionale.

Fra le arti finitime alla scultura è da annoverar la plastica, la qual sebbene abbia la più perfetta analogia con la scultura e tenda ai medesimi risultamenti, differisce però nei mezzi; perchè l'una ottiene le forme per sottrazione di materia, e l'altra invece per addizione. Il che essenzialmente dipende dalla differente scelta della materia stessa, indocile nell'una, docile nell'altra e malleabile: donde Della plastica.

spontaneo riesce l'osservare, che la plastica sia più antica della scultura, perchè l'uomo dovette indursi più facilmente a modellare la creta nelle sue mani, che a scolpire il marmo o il legno, dove ogni parte ritolta non è più da supplirsi. Infatti della plastica trovansi antichissimi indizi nell'antico Egitto, nella Cina, in America e fin nel Perù; e sin dai classici tempi dell'arte restan manifeste vestigia della sua perfezione: tale una statua di singolar lavoro scoperta in questo secolo a Roma; tale un'altra di Giove egualmente bella nel museo Borbonico in Napoli. E quando la moderna civiltà fu vista apparire in Italia e da essa le arti furono avvivate, la plastica nel XIV e nel XV secolo diede opere in questo genere notevolissime; nè la Sicilia si tenne indietro. Quest'arte avrebbe preceduto nel suo cammino; se non che destinata essendo in ispecial guisa alla decorazione degli edifici sacri, or con bassorilievi, ora con statue, or con ornamenti, prevalso invece nei bassi tempi l'uso dei musaici, essa non ebbe libero il campo, e quindi inutile rimase ed inoperosa. Ma poichè i preziosi marmi antichi che rimanevano in gran copia, ad onta delle ripetute distruzioni, spronarono a fare rinascere la scultura figurativa già quasi estinta, alla scultura in marmo si rivolse l'arte moderna sin dalla sua infanzia, anzichè alla plastica, la quale come secondaria fu riputata.

È in Sicilia la più remota testimonianza dell'uso di essa in una immagine di natural grandezza, rappresentante la Vergine col bambino sulle ginocchia, di cui non si è potuto rilevar giammai l'epoca precisa, ma conservata sin dal 1416 nell'oratorio della Sanità in Messina e già molto pria venerata sotto il titolo di santa Maria del fiume Giordano [1]. A questa aggiunger si debbono gli stucchi dell'oratorio dell'Agonia, parimente in Messina, eseguiti nei primi anni del secolo XV a spese di un tal canonico Antonio Agonia fondatore di quell'oratorio nel 1416 [2]. Sono quegli stucchi parte di tutto tondo

[1] Gallo, *Annali di Messina*. Mess. 1756. vol. I, pag. 209. — Grosso—Caco-
pardi, *Memorie dei pittori messinesi*. Mess. 1821. nell'introduzione, pag. XXII.
[2] Scrive il Samperi (*Messina illustrata*, tom II, lib. VI, pag. 502): *An-
no 1416. D. Antonius Agonia decanus et canonicus hujus Cathedralis, sacer-
dos admodum pius ac religiosus erga Deiparam, duas hoc anno illi aedes*

e parte in bassorilievo, e rappresentano in figure poco men del naturale in grandezza, e perciò ragguardevolissime, i misteri della vita di Gesù Cristo dalla natività sino alla passione ed al risorgimento. Molto han sofferto dai moderni risarcimenti, ma sono in tale stato da potersene ben discerner l'antico. Ivi è conservata quella grettezza ch'è propria dell'epoca anteriore al perfezionamento artistico, spezialmente in Sicilia, dove sin dai tempi svevi cominciossi a sentire un ritardo nello sviluppo intellettuale e nelle fasi dell'arte. E sebbene la plastica per la docilità della materia avrebbe dovuto allora trovarsi più progredita che la scultura in marmo, però vi si osserva il grado di sviluppo medesimo, forse perchè in quei primi tempi in cui fu quell'arte adoprata consideravasi come un'arte di risparmio ed affidavasi ai meno atti alla scultura; e per questo e per la poca durabilità della materia pochi indizi ne restano.

Riman finalmente nella chiesa di Santa Maria della Scala in Messina un tondo del diametro di tre palmi circa in plastica, rappresentante in mezza figura la Vergine con in braccio il bambino, circondata da una cornice di frutta verniciate nel loro vero colore. Asserisce gratuitamente qualche messinese scrittore [1], avere appartenuto quel tondo all'antica chiesa di santa Maria della Valle, che fu abbandonata nel 1347 allorchè venne fondata l'altra della Scala; quindi dovette quel lavoro essersi fatto assai prima di quell' anno, e la maniera di verniciare in plastica esser conosciuta in Sicilia prima che Luca della Robbia se ne dicesse inventore in Firenze [2]. Ma da noi si tiene

exstruxit: alteram a Sanitate nuncupavit, deditque sodalibus Virginis studiosissimis, cum ampla dote et proventu; alteram, ab ejusdem partu et misteriis nostrae salutis, statuis ad vivum effictis circa parietes ornavit, reddituque perpetuos ad eorum instaurationem designavit; quae ad hodiernum usque diem ex ejus cognomento Agonia appellatur.

[1] La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*. Mess. 1840, pag. 118.

[2] Ecco le parole del Vasari su Luca della Robbia inventore della plastica verniciata: « *Andò tanto ghiribizzando che trovò modo di difendere la terra « dalle ingiurie del tempo: perchè dopo avere molte cose sperimentato, trovò « che il dar loro una coperta d'invetriato addosso, fatto con stagno, terraghetta, « antimonio ed altri minerali e misture cotte al fuoco di una fornace apposta, « faceva benissimo quest'effetto, e faceva l'opere di terra quasi eterne. Da quel « modo di fare, come quello che ne fu inventore, riportò lodo grandissima e « gliene avranno obbligo tutti i secoli che verranno.*

il soverchio amore delle patrie cose come un delirio, onde sdegniamo di attribuire alla nostra Sicilia un vanto che non può appartenerle. Dando uno sguardo imparziale alla plastica della Scala non si ravvisa per nessun conto l'opera del trecento, ma invece un dei più bei lavori dell'epoca di Raffaello: tale è la bellezza delle forme, tale la trasfusione del moral sentimento, e quel carattere di sublime pietà che tanto distingue quei tempi per così dir celestiali dell'arte. E di ciò maggiormente si resterà convinti se comparativamente si riguardi quel tondo con gli stucchi dell'oratorio dell'Agonia, che senza contrasto ai primordi si debbono del quattrocento: tanta ne è la diversità dello sviluppo, sì nelle idee che nelle forme, che senza dubbio il primo ripeter si debbe da un'arte pervenuta quasi all'apice del perfetto, gli altri da un'arte non ancor del tutto sviluppata dalla sua infanzia.

Dell'oreficeria.

Accenneremo or qualche cosa dello stato dell'oreficeria, la quale è da considerar come sorella della scultura. Dice Benvenuto Cellini nel suo prezioso trattato, contener essa otto modi diversi di lavorare, siccome sono il gioiellare, il lavorar di niello, di filo, di cesello, e di cavar d'intaglio, e di stampar di coni per far medaglie e monete e sigilli, e di grosserie [1].

Dei lavori di tarsia di niello e di cesello.

Preziosi lavori degli arabi, in metallo, in avorio, in legno, a niello, a tarsia, a cesello, a musaico, rimangono in Sicilia sino all'epoca sveva, mostrando a qual maravigliosa perfezione condussero l'arte quei popoli, men nella guerra valorosi, più nella civiltà. Sin dai tempi dell'araba dominazione è da ripetere una profumiera di avorio di figura cilindrica, già posseduta dal marchese di Roccaforte, con una cufica iscrizione in cui, giusta la versione del marchese Mortillaro [2], invocasi *Pace, potenza, vittoria, gloria al nostro signore, soltano re, principe e soltano degli alleati fedeli uccisori degl'infedeli e dei collegati nemici della religione; il più forte dei re soltani, signore di re, antesignano nell'orazione, al condottiero di grande esercito.*—Elegantissimo sopra ogni altra cosa ne è il coperchio vagamente traforato a guisa di stella, e con un cordoncino all'intorno intrecciato con molta grazia. Più ma-

[1] Cellini, *Trattato dell'oreficeria*. Milano, 1811, nel proemio, pag. LV.

[2] Mortillaro, *Lettera al bar. Isacco Silvestro de Sacy sur una profumiera d'avorio*; fra le *Opere*, vol. III, pag. 227 a 231.

gnifica di gran lunga è una cassettina di legno, per uso altresì di aromi, che conservasi nella Cappella Palatina in Palermo. È dessa di forma ellittica, con coperchio convesso, di quattro palmi circa in giro, e di un palmo e nove pollici di altezza, tutta intarsiata di avorio, guarnita di rame, e riccamente a musaico fregiata, con figurine umane e di animali e di uccelletti e con iscrizioni cufiche, delle quali è molto importante quella in giro nel coperchio [1]:

La bellezza contenuta internamente è opera di Ben-Moraja; la scrittura di chi impiegò il calamo con felicità nella mia fattura per circolo è di Abi-ben-Mogiaz, padre di Halam: sia benedizione perfetta alla posseditrice in perpetuo.

Da questa vien noto il nome di chi preparò gli oggetti che vi eran contenuti, e ciò ch'è più di quell' artefice valentissimo che fregiolla delle sorprendenti intarsiature degli arabeschi e delle iscrizioni. Di queste un'altra, che ricorre in un secondo giro sul coperchio, dinota a quale scopo quella cassetta servisse:

Cassa per piante ed aromi peregrini, eziandio racchiuse i cingoli delle spade, e servì ai giovanetti, e si accostò purificata al talamo degli sposi. Ecco ciò che ragunò egli di vezzi da collo di lontane regioni, e diligentemente conservati in vasi di odori; e a porre in serbo le nascoste cose, vinse gli ostacoli, e si aprì la strada fra le maraviglie, finchè ne lo distolse il morbo.

In centro del coperchio in mezzo ai due giri delle addotte iscrizioni, è in una linea di cufici caratteri l'invocazione seguente:

O tu che adorni di erbe e di fiori i luoghi ove si giace, reca doni votivi sopra il mio chiostro.

[1] Le versioni delle cufiche iscrizioni di questa cassettina sono bensì del marchese Mortillaro, il quale pubblicolle insieme ai disegni in una *Lettera al prof. Ippolito Rosellini*; fra le sue *Opere*, vol. III, pag. 206 a 212.

Intorno alla cassettina ricorrono altri due giri di carattere; in un dei quali al di sopra si legge:

Nella concordia e felicità e gloria e perpetuità in paradiso: finalmente nei beni mondani la grazia del Signor tuo, il più dolce di tutti nelle catene sue, intento sempre in ciò che ti allevia la schiavitù; nè sia da te spreggiato l'amor dei figli, e sia gloria a Dio, ringraziandolo per ciò che ha fatto.

Dell'altro giro al di sotto, che guasto essendo dal tempo venne non si sa quando barbaramente ristorato, può solo ricavarsi il frammento che segue:

..... in paradiso..... l'eternità..... non obbliare negli agi della grandezza il gemito della tortorella, nè sperare che torni l'abbondanza e la fecondità continuamente.

Ciò che forma il miglior pregio artistico di questa cassettina è la perfezione con cui è condotta la tarsia dell'avorio sul legno, in tal guisa che nulla potrebbe di più bello e di più finito lavorarsi nell'età presente. Poi con particolare attenzione è ancor da notare il carattere uniforme dei fregi che intorno ricorrono, consistendo ciascuno, egualmente che il marmoreo ornato della chiesa dell'Ammiraglio e quelli degli stipiti marmorei della porta maggiore di Monreale, in un tralcio sempre rientrante in vari cerchetti uguali, con dentro or piccoli quadrupedi, ora uccelletti, ora aquilette. Questa preziosa cassettina però appartien facilmente ad un'epoca non anteriore alla normanna, quando gl'islamici riti decadevano dalla primitiva osservanza e già le figure degli animali si rappresentavano; mentre non vi ha che un sol fregio privo di figure animate. Ma ciò che più conferma a tal pensamento è la total mancanza di coraniche formole, che sono costantemente in uso nelle musulmane iscrizioni, e ancor la forma dei caratteri.

Qual fosse il merito dei musulmani di Sicilia nel gioiellare si ha dalla corona imperiale della regina Costanza di Aragona, ritrovata nel-

l'urna di lei, e che conservasi nel tesoro del duomo di Palermo [1]. Questa corona ha la forma di un emisfero chiuso da ogni parte a guisa di berretto. Ella è di drappo, ornata tutta all'intorno di pietre e di perle incastrate in oro e disposte con laminette smaltate a vari colori, verde, turchino, rosso, e d'oro, con elegante disegno. Sebbene nel cinquecento a maggior perfezione sia stata recata l'arte degli smalti, pur vi s'impiegaron soltanto il bianco, lo scarnatino ed il nero, mentre le nostre laminette di ben diversi colori vedonsi con

[1] Che questa sia la corona di Costanza rilevasi da un atto senatorio del 18 ottobre 1491, in memoria che il vicerè Ferdinando de Acugna fece aprirne il sepolcro. Son queste le parole di quell'atto: « *Die XVIII octobris, X. indict.* MCCCCLXXXXI, fu apertu lu monumentu di marmura chi è in lu locu unni stannu li quattru monumenti di porfidu, in lu quali fu truvatu unu scrignu firratu, intra lu quali chi fu truvata una patena di ramu, supra unu pannu d'oru, subta lu quali chi era un corpu mortu, in la quali patena fu epitaphiu: *Hoc est corpus Dominae Costantiae*. In testa di lu quali corpu chi fu truvata una coppula tutta guarnuta di petri preciusi, perni grossi et minuti, et piagi di oru massizzu, et un cuttaru di oru cum petri preciusi, et perni, et chincu anelli di oru cum petri preciusi, li quali joyi foru livati et purtati in lu thisauru di la majuri panhurmitana ecclesia.

Eodem « Fu apertu unu di li supradicti monumenti di porfidu, lu quali è a manu sinistra, comu si trasi pri la porta di ferru, lu quali chi fu truvatu un corpu mortu tuttu integru, salvu di li ginocchia in jusu, in testa di lu quali chi era una birritta di zindadu blancu frixata d'oru, cum dui pizzi ad modum di mitra cu dui pinnacchi darreri comu mitra, cussì comu sù pinti l'imperaturi in la ecclesia di Muntiriali; et nissuna altra joya, nè oru chi fu truvatu. » *Quae monumenta aperta fuerunt de mandato illustrissimi domini Ferdinandi de Cugna vice regis regni Siciliae presentis, presentibus Rev. Domino Archiepiscopo Panormitano, et Domino Archiepiscopo Messanensi, Praetore et Juratis felicis urbis Panormi, et me magistro notario, et quampluribus regiis officialibus et magnatibus regni. Et exinde supradicta jocalia inventa in sepulchro reginae Costantiae fuerunt reddita ad ipsum sepulchrum, et sunt clausa prout primitus erant.*—(*Memorie del senato di Palermo* an. 1491, fol. 82).—Ma allorchè nell'ultima devastazione del duomo furon trasferiti dall'antico luogo i reali sepolcri in quello dove ora sono, vennero nuovamente aperti (onde il Gregorio e il Danieli ebbero agio di farne importantissime illustrazioni); e ne fu cavata la corona di Costanza insieme ad altri importanti oggetti, che ben si conservano nel tesoro del duomo.

molta arte lavorate. Le pietre sono incassate in oro, ed anche le perle sono tutte forate in mezzo, donde entrano alcuni fili d'oro sottilissimi, che le tengono attaccate al drappo insieme alle laminette con vago magistero.

Tali pietre però son tutte grezze e senza alcuno artificio naturalmente levigate, eccetto soltanto un bel granato, ch'è lavorato a faccette, e due perle, in una delle quali è inciso il capo di un delfino ed in un'altra l'iscrizione araba: « In Dio speranza mia sono *Costante.* » Dal che ben si potrà dedurre che ai musulmani si debbe in Sicilia l'arte di giojellare e di lavorar le perle e le pietre preziose. Di quest'arte fa menzione Ugo Falcando, e parlando delle ricche stoffe che di varie maniere si tessevano in Palermo a quei tempi — in gran parte dagli arabi—soggiunge come i drappi più preziosi si adornassero di gemme, e come queste in Palermo si lavorassero, ed ivi ancor si adoprassero lavori di smalto [1]. Un gioiello rinvenuto altresì in quella tomba, forse per adornare il petto dell'estinta imperatrice, è di un effetto vaghissimo, con molte pietre grezze, che nella loro imperfetta legatura mostrano l'arte nella sua infanzia, incastrate per mezzo di uncinetti che da ogni lato le circondano. Ivi erano inoltre cinque anelli d'oro con pietre, ed un altro se ne rinvenne con un bello smeraldo in un dito del cadavere di Federico II, la di cui spada merita pur di esser mentovata pel suo manico di legno, adornato all'intorno di sottilissimi fili di argento dorato strettamente attorti, e tutto il guarnimento nel resto è tutto di argento dorato e di una manifattura assai nobile. Ben si scorge adunque che questo importante ramo dell'oreficeria non tenevasi indietro in quest'epoca, e solo bastano a dimostrarlo gli oggetti già mentovati, che sono i pochi che in questo genere ci restano [2].

[1] *Multa quidem et alia videas ibi varii coloris ac diversi generis ornamenta, in quibus ex sericis aurum intexitur, et multiformis picturae varietas gemmis interlucentibus illustratur etc.*—Falcandus, *In suam de regno Siciliae historiam praefatio ad Petrum panormitanae ecclesiae thesaurarium; De calamitate Siciliae.* Presso Caruso, *Bibl. hist. Sic.* tom. II, pag. 407.

[2] Le sacre immagini pur venivano *in* quell'epoca ricoperte di gemme e di preziosi metalli: tale era quella della Vergine donata da Matteo Ajello, gran

Nell'arte di commettere in tarsia metalli a metalli ed in lavorar di niello e nel cesellare molto valsero gli arabi in Sicilia. Quell'arte detta dai greci *empestica* e volgarmente *tarsia* fu riconosciuta da Plinio stesso come antichissima, in uso già presso gli ebrei—mentre lo sposo dei sacri canti promette alla sua diletta armille d'oro screziate di argento, *murenulas aureas faciemus tibi vermiculatas argento*—e dai greci ancor coltivata, perchè ricorda Pausania lo scettro che il Giove di Fidia teneva con la sinistra, *omnium metallorum varietate distinctum* [1]. Ed agli arabi può dirsene dovuta la conservazione, i quali ne dieder lavori maravigliosi. Di tal genere rimangono alcune conche cufiche preziosissime, illustrate già con somma accuratezza dal Mortillaro. Una di queste, che ab antico conservasi nel monastero delle Vergini in Palermo, è fatta, compresovi il fondo, tutta di un pezzo di rame rosso e di zinco, ma composta in tal guisa che al più fino maneggio dei ferri si rende malleabile in tutte le sue parti, friabile non mai. L'orlo ne è più doppio che il rimanente, senz'esser però saldato, ma in tal modo ridotto dall'esser tutta la conca ben lavorata e battuta, il che è da stimar come una prova maravigliosa a qual perfezione avessero gli arabi condotto l'arte di lavorare i metalli. Tutto intorno alla conca esternamente ricorre un ampio fregio, che consiste

cancelliere dei due Guglielmi, al monastero da lui fondato in Palermo, la quale fu detta S. Maria l'Imperiata dalle gemme e dalle perle di che era adorna. Ecco siccome il fondatore medesimo la descrive nello strumento di fondazione e dotazione del monastero: *Dedimus etiam eidem Monasterio aliam iconam magnam, in qua est imago gloriosissimae virginis Mariae, puerum in ulnis tenentem, quae in corona pueri et corona Virginis circumcirca ipsam iconam habet libras argenti quinque et uncias tres et mediam, et in corona Virginis sunt sardinae magnae septem et pernae magnae octo ad modum lupinorum: in corona pueri sunt sardinae quatuor magnae, et aliae sardinae parvae duodecim, et pernae sexdecim ad quantitatem cicerum; et in corona Christi et Virginis sunt pernae mille quingentae minus octo.*—(Dal diploma di fondazione, nell'archivio del monastero di S. Maria del Cancelliero in Palermo). Vedi Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine*. Pal. 1719, tom. I, cap. XIII, pag. 337 e seg.

[1] σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠνθισμένον. Pausan. *Graeciae descriptio*, lib. V, cap. XI.

in un campo di rami e di foglie su cui s'intrecciano alcune fasce o strie, formando in mezzo un cerchio dentellato nel suo interno ad archetti e con figurine nel centro, indi annodandosi dall'un lato e dall'altro in un anello intermedio, cui seguono altri due cerchi più piccoli con figurine al di dentro, ed all' estremità del fregio altri due anelli egualmente intrecciati a guisa di cordone, e così di seguito. Due fregi minori servon come di cornice, uno nella parte inferiore e l'altro nella estremità superiore del vase. Lo stile degli arabeschi è simile d'intreccio a quel dei musaici che ricoprono i pavimenti delle chiese siculo-normanne, come è a veder dalla pianta della Cappella Palatina, già in disegno recata nel primo volume di quest'opera: segno evidente che nei musaici decorativi molto i musulmani influirono. Non dico io già che costoro fossero in questa parte originalissimi, perchè in molte chiese di Roma anteriori alla loro venuta si vedon disegni a tassello molto simili a quelli, e il titolo di questo genere di lavori, *opus alexandrinum*, dà molto da pensare sulla primitiva sua origine; ma egli è certo che i musulmani assunsero con predilezione quell' opera e quei disegni, e tanto vi aggiunsero e vi modificarono con la facilità della loro ardente immaginazione, da improntarvi il proprio carattere artistico.

Nell' interna superiore parete della conca gira intanto una cufica iscrizione, interrotta da tre figure equestri lottanti, delle quali una ferisce colla lancia un serpente, un'altra ha in mano un falcone ed ai piedi un cane, la terza combatte un leone salito già sulla groppa del destriero, ed ha ai piedi un lepre che fugge. Si legge in quell'iscrizione: *Gloria e prospera fortuna per sempre e lunga vita; aumento di grandezza permanente e segno eccellente che non marcirà, al Signore esimio alemanno, e fama, e durata di fama perpetua.* Precisamente sottoposta all'iscrizione ricorre in giro nell'interno come un'altra fascia, in cui si scorgono incise molte figurine, al certo di cacciatori, delle quali alcune portano scuri, altre coltelli, ed uccelletti ed animali sulle spalle: intermedie a queste sono dei fondi, in tre dei quali, alternativamente agli altri con un semplice arabesco, vedesi per ciascuno una figura sedente a gambe accoccolate su magnifico seggio in atteggiamento regale, ornata la testa di un diadema simigliante al berretto proprio dei re di Persia. Cavalieri e pedestri han le teste ornate di

nimbi, men di alcune figure sedute all'orientale nel fregio esterno e nel fondo della conca, che invece di nimbo hanno una mezza luna che lor passa di dietro il capo, e la tengono con le mani e l'appoggiano al petto alla guisa stessa che in alcune monete dei Zenghidi di Mossul. Di che non è a far maraviglia, perchè il nimbo provenne a noi dall'Oriente, e mentre qui è riserbato a Dio ed ai santi, comune colà ne era l'uso, essendo il simbolo della forza e l'attributo della potenza; quindi in una conca cesellata d'origine araba nel museo del Louvre, illustrata già dal Didron, sono tutte nimbate le figurine equestri che dan la caccia alle belve [1]. Il fondo poi della nostra conca è tutto scompartito da cordoncini vagamente annodati, che formano concentricamente come due file di cerchi spezzati con figurine al di dentro. Riconosce assai bene il Mortillaro nelle dodici figurine del giro esteriore un zodiaco; ma le sei interne, fra le quali una ve ne ha con un liuto, due con una spada in atto di colpire, ed altre sedenti all'orientale, una con la mezza luna che gli cinge la testa ed il petto, un'altra con due pesci accanto, non sono da riconoscersi che ad oggetto di decorazione [2]. In centro poi del fondo è una vaga stella, nel di cui interno con tre linee vagamente tracciate dal punto centrale si allude forse alla Sicilia.

Le figure e gli arabeschi sono in questa conca lavorati a cesello; ma son le prime toccate di bulino, ed anche i caratteri e delle frondi talune. Sovrapposti fra addentature piccolissime e come intarsiati vi sono dei fiorellini in sottili piastre di argento di coppella or quasi tutte scrostate e perdute, e quelle che ancor vi restano son penetrate dall'ossigeno sotto l'argento. Scorgesi tuttavia da poche vestigia che tutta questa conca era rivestita di nero smalto, non a piastrello ma sopra asfalto, dorato in caldo interamente il resto. Di qual magnifico effetto si fosse allora intatta ben può immaginare chi ha gusto. E qui basti avvertire che non valgon le parole alla perfezione di quegli arabeschi; e le figurine, condottevi con somma semplicità, mostran sovente non poco sviluppo, principalmente nel

[1] Vedi ciò che si è detto dei nimbi nel presente volume, pag. 81.

[2] Vedi l'annessa incisione dell'interno della conca esistente nel monastero delle Vergini in Palermo.

cavalli, che sono agli arabi prediletti perchè in gran bellezza nelle loro regioni si producono.

Chi è intanto quel *Signore esimio alemanno* a cui questa conca dai musulmani fu dedicata? Non sarebbe fuor di ragione che fosse un dei Guglielmi, o lo svevo Federico. Ma come non darsi loro il titolo di signori di Sicilia, che era per essi il migliore, il più glorioso? Come altronde può competere il titolo di alemanni ai due Guglielmi monarchi di Sicilia? Vedendo perciò intitolata ad Ottone IV di Lamagna un'altra conca cufica esistente nella chiesa parocchiale dei greci in Palermo, a lui parimente reputiam questa dedicata.

Quell'altra conca, che ivi serve al battesimo degl'infanti, è tutta di bronzo in un sol pezzo, lavorata all'agemina, e fregiata al di dentro e al di fuori di arabiche iscrizioni, le quali sì nei caratteri, che nelle frasi e nelle espressioni non mai coraniche, ben dimostrano l'ultima epoca dell'araba civiltà, qual si è la sveva. Fregi semplicissimi circoscrivono come in una fascia le iscrizioni, e quattro tondi intermedi con arabeschi le interrompono all'intorno. Non animali nè umane figure negli ornati; e sol si vedono in fondo molti pesciolini guizzanti, perchè quella conca esser dovea destinata a contener dell'acqua. Son queste le iscrizioni, secondo l'unica versione del marchese Mortillaro [1]:

Gloria al Signor nostro Imperatore Re sapiente attivo incomparabile guerriero facondo sagace felicissimo, vittorioso — gloria splendore.

Questa ricorre internamente; ma più evidente è l'altra che v'ha in giro nell'esterno:

Gloria al Signor nostro Imperatore Re sapiente attivo incomparabile guerriero facondo sagace felicissimo vittorioso, Ottone IV di Lamagna, pio ortodosso uccisore degli infedeli ammirevole esimio giusto sapiente — gloria splendore.

[1] Mortillaro, *Lettera a monsignor Giuseppe Crispi intorno ad una conca cufica*: vol. III delle *Opere*, pag. 238 e seg.

Ognun sa come Bertoldo duca di Zuringia, terzo figlio di Enrico duca di Baviera e di Matilde figliuola di Arrigo II, morto Arrigo II nell'anno 1197, abbia contrastato l'impero a Filippo duca di Svevia, e quando giacque costui ucciso dal conte Palatino di Witelspach, sia stato da tutti i principi acclamato re di Germania sotto il nome di Ottone IV, e coronato imperatore in Roma dal pontefice Innocenzo III il giorno 25 settembre 1209. Fu pretesa allora una dipendenza del reame di Sicilia dall'imperio di Occidente, e sino i cronisti germanici divolgarono che quando Federico Barbarossa al suo figlinolo Enrico diede in moglie Costanza, dotandogli ella il reame di Sicilia, questo regno erasi congiunto all'imperio, da cui sin dai tempi di Lotario imperatore era stato diviso. Con tali pretensioni preparavasi Ottone ad invadere la Sicilia. Alcuni frai grandi baroni dell'isola, sdegnati della condotta di Federico, tendente ad infrenare il loro orgoglio e a dare maggiore rappresentanza ai comuni, invitavan quello e lo incoraggiavano all'impresa. E i musulmani, già perduta quella grande influenza che sulla civiltà avevano esercitato sotto il governo dei normanni, e indegnati ancor essi contro Federico, il quale cercava ogni modo onde disfarsene per rendere autonomo il popolo di Sicilia, invocavano Ottone perchè presto venisse a conquistare la sicola corona. Prevenendo allora il suo arrivo i musulmani artefici lavoraron vasi e conche ed oggetti di bronzo con iscrizioni di encomio, per fargliene omaggio. Ed oltre le due conche or or descritte altri vasi ed utensili di metallo con iscrizioni cufiche, *al signor nostro Ottone*, *al re Ottone*, *al re desiderabile*, *all'Imperatore dei Romani*, rimangono in Palermo nel museo dell'Università, e nel museo del monastero casinese di san Martino delle Scale, illustrati già dal Gregorio [1]. Ma Ottone non mise piede in Sicilia, e gli arabi furon sorpresi in fellonia, e banditi dal regno; quindi ritrovasi incompiuto qualcuno di quei lavori, che coloro probabilmente, avidi essendo di danaro per la imminente espulsione, vendettero ai signori di Sicilia.

In simil guisa una magnifica veste ricamata dai musulmani per

[1] Gregorio, *Rerum arabic. quae ad hist. sic. spectant collectio*. Pan. 1790. *Monumenta cufico sicula*, class. III, num. XXXVII, XXXIX, pag. 182, 185.

Ottone alemanno ricopre le ossa dell'imperator Federico dentro l'avello nel duomo di Palermo; perchè giusta il testamento di Ottone le imperiali divise passarono a colui che fu legittimamente promosso all'imperio dai principi di Germania. Di ciò fu sopra lungo discorso [1].

Ma quel che più importa dal lato artistico, ripetiamo a dirlo, sono i fregi che questi vasi e queste preziose opere adornano, perchè mostrano quanto l'arte araba abbia sull'arte siciliana influito. E però considerando in ultimo un di quei vasetti cufici che fu ancor dal Mortillaro illustrato [2], vedonsi all'intorno archetti di cerchio intersecarsi l'un l'altro nella loro periferia, in un campo ricchissimo di foglie e di fiori, e con tal carattere e tal piegatura che fan creder copiato quel fregio dal pavimento della Cappella palatina nell'identico musaico innanzi alla porta d'ingresso. Il superbo rosone con pari stile decorato nel prospetto della chiesa degli Agostiniani in Palermo, ed i grandi archi decorativi che s'intersecano con egual carattere nelle mura esterne del palazzo Sclafani, edificio del trecento anche in Palermo, dan segno evidente che tutte le arti nostre attinsero al medio evo, e ne conservarono sino a tempi lontani l'influenza.

Ben dunque esclama con entusiasmo un patrio scrittore [3]: « Sappian coloro che Saracini ci nomano e dileggiarci s'avvisano, che non briganti, viventi sol di rapine, e uniti dall'amor delle prede, ma Saracini illustri, armigeri ed avventurosi, pieni di vita, di moto, d'intelligenza furono i padri nostri; e che da questo scoglio sul quale per variar di fortune non s'è mai spenta la scintilla del genio, dettaron leggi ai vicini, le dettaro ai lontani; e per terra e per mare dominando colle armi e col senno nei petti degli Italiani svegliarono il sopito valore, e ne dischiusero le aggravate pupille. »

Sebbene i musulmani nella lunga loro servitù, dalla conquista dei normanni sino alla sveva dinastia, non avesser giammai lasciato i loro costumi, la civiltà, le arti, però modificavano il loro carattere

[1] Nel presente volume, lib. V, pag. 197.

[2] Mortillaro, *Lettera al signor Francesco Di-Giovanni sur un vasetto cufico;* vol. III, pag. 241 e seg.

[3] Mortillaro, *Opere*. Pal. 1846, vol. III, pag. 273.

sul tipo siciliano, e le nuove loro generazioni si producevano in Sicilia, e questa ne era la patria. Son perciò da tenersi quei lavori come di un'arte già indigena. Eppure rimangono dell'epoca stessa tali opere, dove non ebbero gran parte degli arabi, ed ai siciliani più che ad essi nei tempi normanni e nei posteriori sono dovute. Sono le monete ed i suggelli, che secondo il Cellini formano parte dell'oreficeria.

Egli è concorde sentimento degli archeologi più famosi, che le monete greco-sicole vincañ le più belle di Atene; e ve ne han di tutte le città siciliane, proprio essendo stato a ciascuna il dritto di coniarne. Ma si gran perfezione nel tempo dei romani decadde; sebbene non mai sia stata priva delle sue zecche quest' isola, e sotto l'imperio dei bizantini vi ha notizia dei soldi d'oro di Sicilia; quindi nelle monete che rimangon di vari imperatori costantinopolitani si trovan sovente le iniziali SIC. o SICLS. o SICIL.[1]. Gli arabi coniavan del pari in gran copia; ma nè gli uni nè gli altri dieder monete di bella incisione, e principalmente gli ultimi, che salvo alcune eccezioni, e queste non mai in Sicilia, comunemente non v'incisero figure, ma per lo più leggende cufiche. La monetazione potè di nuovo dar qualche elemento all'arte alla venuta dei normanni, quando due zecche vennero già stabilite, una in Palermo, l'altra in Messina. E sebbene un diploma del re Ruggero in data del 27 luglio 1139, con cui fu accordata a Messina la

[1] Queste monete sono assai comuni in Sicilia, ma fuori rarissime. Due sole molto logore e dei tempi dell'imperatore Eraclio ne riporta il Banduri nella sua opera delle Monete dell'impero di Oriente. Non vi ha dubbio che siano di conio siciliano; perchè in quell'epoca fu comune l'uso di segnarvi alcune lettere del nome delle città o province, dalle di cui zecche provenivano: Rom. per indicar quelle ch' erano stato in Roma battute, Con. in Costantinopoli, Ravn. o Raven. in Ravenna, Nikom. in Nicomedia di Bitinia, Kyz. in Cizico nell'Ellesponto, Ale. in Alessandria, e simili. Quindi è incontrastabil cosa, che le monete segnate Sic., o Sicls., o Sicil. appartengano alla Sicilia. Anzi in gran numero qui trovandone dell' epoca bizantina, con l' iscr. KAT., non è a dubitare che Catania abbia avuto allora una zecca. Ma queste ultime sono ignote al Banduri, al Mezzabarba, al Ducange ed agli altri; primo ad annunziarle è stato il Castelli nelle sue auree *Memorie delle zecche del regno di Sicilia* e *delle monete in esse coniate in vari tempi;* inserite fra gli *Opuscoli di autori siciliani*. Palermo, 1775, tom. XVI, pag. 263, artic. I, pag. 275.

zecca, fu più volte dichiarato apocrifo dai tribunali, vedesi però nelle antiche carte di compro e vendite regolarsi sempre la moneta *ad pondus Messanae* o *ad pondus Panormi:* il che nelle monete pur talvolta fu inciso, onde fu pubblicata prima dal Paruta indi da Adler una moneta del re Guglielmo II, che ha nel dritto l'iscrizione : *Rex W. Secdus*, ed in giro : *Operata in Urbe Messane* [1]; ed in un'altra del re Ruggero, pubblicata da Castiglioni, si legge in giro nel dritto in caratteri cufici : *Battuta nella capitale di Sicilia*, qual si è indubitatamente Palermo, dove conferma il Nubiese che i principi musulmani risiedevano, e l'appella indifferentemente *Balirm* o *Capitale della Sicilia* [2]. Che che ne sia di tutto ciò, egli è certo che l'arte del coniar le monete cominciò in Sicilia a risorgere sin dalla venuta dei normanni; e quelle del conte Ruggiero battute nel secolo XI si lasciano indietro di gran lunga le altre coniate altrove nell'epoca medesima. Son più da riguardarsi per l'arte le monete ove nel dritto si vede la Vergine sedente col bambino, *Mater Dui Maria*, e nei rovescio il conte a cavallo, *Rogerius Comes*. Certo che esse sono il più preciso ricordo dell'infanzia più rude dell'arte; ma in quelle in ispecial guisa di miglior conservazione non può negarsi che apparisca un cotale sforzo a volersi ergere dallo stato d'inazione e d'impotenza.

Minore imperfezione si scorge in un piccol suggello del 1086, il più antico che rimane nel tabulario del duomo di Palermo, pertinente al duca Ruggero figlio e successore di Roberto Guiscardo, il quale concede ad Alcherio arcivescovo ed ai suoi successori il casale di Gallo presso Misilmeri con quattro villani; e vi è espressa la sua immagine

[1] PARUTA, *Sicilia Numismatica*, num. 43, fra le monete di Messina.

[2] Non meno incontrastabil documento è una bolla di papa Alessandro IV, in data del 5 settembre 1255, mentre egli era balio del regno nella minorità di Corrado II ossia Corradino; con la qual confermando fra vari privilegi alla città di Palermo quello ancor della zecca, dichiara di averla essa goduto sotto Ruggero e i due Guglielmi : *Siclam quoque pro cudenda moneta, prout illam inclitae recordationis Rogerii ac Wilelmi I, et predicti Wilelmi II regum Siciliae temporibus, usque ad tempus quondam Friderici Romanorum Imperatoris, habuisse noscimini, vobis et praefatae Civitati confirmamus.*—Esiste questa bolla nell'archivio Vaticano (*Registr. Epist. 90*, fol. 191), pubblicata interamente da AMATO, *De principe Templo Panormitano*, lib. VI, pag. 120.

sedente, che tiene nella destra una corona, un'asta nella sinistra, ed ha un'aquila ai piedi; si dubita però so sia di conio siciliano. Di Ruggero II, di quel magnanimo re di Sicilia che congiunse alla gloria delle armi una, gloria di gran lunga maggiore, di aver sollevato in una nuova civiltà i suoi popoli, rimane anche un prezioso suggello, che ne rappresenta l'immagine in abito simile a quello degli Augusti Comneni, stante in piedi e tenente nella destra un bacolo con in cima un globo, e nella sinistra il mondo con di sopra la croce, ed in giro la greca leggenda: Ρογέριος χραταῖος ευσέβης ρήξ, *Ruggero potente e pio re.* Tra le monete di Guglielmo I ve ne han con la Vergine ed il bambino, ΜΡ ΘΙ, ma più sviluppate delle precedenti. Di gran merito è poi un suggello di Guglielmo II di ellittica forma nell'archivio della cattedrale di Palermo, dove ei si vede assiso in solio, vestito di regal paludamento, con la regia corona sul capo, tenente nella destra un labaro, e nella sinistra il globo del mondo. E poichè si è a parlar di suggelli non può tacersi di quello che Gualterio arcivescovo di Palermo appose al suo editto del 1187, con cui dispone che si demolisca la regia cappella della Maddalena contigua al duomo; e vi ha dall'una parte la Madre di Dio, ΜΡ. ΘΤ., col bambino, e scritto in giro: *Sigillum Sanctae Mariae Pan. Ecclesiae;* e nel rovescio vedesi rappresentata quella chiesa nel suo prospetto esteriore: *Ecclesia Panormitana.* Un bel suggello di piombo è apposto ad una carta del 1176, con cui Bartolomeo vescovo agrigentino cede al suo metropolita Gualterio ed ai suoi successori la parrocchia del castello di Caccamo ed il feudo di Broccato, ed ha da un lato l'immagine di Maria e l'iscrizione: *Sigillum Agrigentinae Ecclesiae;* dall'altro l'effigie di san Giacomo il Maggiore, titolare del duomo di Girgenti. Dalla qual serie di monete e di suggelli ben si può distinguere il cammino dell'arte di coniare nell'epoca siculo-normanna, mostrandosi tanto barbara in prima, quanto nei tempi più incolti degli egizi, e sviluppandosi a poco a poco e lasciando la primitiva rozzezza, farsi degna in seguito dei destini della altre arti, già gloriose per grandi monumenti.

Nei tempi svevi assume difatti maggior perfezione nei suggelli e nelle monete. Dalle zecche di Palermo e di Messina continuavasi a batterne. Una in rame ne rapporta il Paruta fra quelle di Palermo,

dov'è nel dritto l'aquila sveva e l'iscrizione: *Regni Sicilie*, e nel rovescio intorno ad una croce: *Urbis Panormi* [1]. Crede il Castelli [2] coniata tal sorte di moneta sotto il regno dell'imperatore Enrico, molto somigliando ad altra dove dall'una e dall'altra parte si legge: *E. Inperator*, cioè *Enricus Imperator* [3]. Di importanza maggiore sono le monete di Federico II coniate in Messina ed in Brindisi; che hanno da una parte la testa dell'imperatore, e dall'altra un'aquila con le ali aperte: queste sono l'*augustali* o *agostari* d'oro, delle quali fa menzione Riccardo di san Germano cronista contemporaneo [4]. Però in grande onore della Sicilia ridonda, non solamente essere state in Messina battute le *augustali* per espresso ordine dell'imperatore, ma bensì il sapere che un messinese, per nome Pagano Balduino abbia diretto la zecca di Brindisi; laonde ben può tenersi che in Sicilia fosse progredita quest'arte, meglio che in altro paese dei dominii imperiali. Pagano Balduino, *maestro della zecca brundusina*, sostenne con integrità e con merito esimio il suo ufficio, e l'imperator Federico gli corrispose di larghe rimunerazioni; quindi con suo decreto emanato in Taranto nell'aprile del 1221 concedette a lui ed agli eredi suoi ampli possedimenti nella contrada Viaregio, un tempo Castellammare, nella marina del vescovado di Lucca, con prati, selve, acque, molini, col *mero e misto impero* e con pieno diritto [5].

[1] Paruta, *Sicilia numismatica*, num. XXXI.

[2] Castelli, *Delle zecche e monete del regno di Sicilia*; fra gli *Opusc. di aut. sic.* tom. XVI, pag. 289.

[3] Paruta, *Sicilia numismatica*, ediz. di Avercampio, tav. CXCI, num. 2.

[4] *Nummi aurei, qui Augustales vocantur, de mandato Imperatoris in utraque Sicla Brundusii et Messanae cuduntur.* Ricuardi de s. Germ. *Chronicon*, presso Caruso, *Bibl. hist.* tom. II.

[5] Questo documento si ritrova in un libro di contratti nella libreria di san Frediano in Lucca, segnato al di fuori del num. V, tra i manoscritti che erano un tempo del celebre Fiorentini. È pubblicato nelle *Memorie e documenti per servire all'istoria della città e stato di Lucca* (tom. III, pag. 223), e da Huillard Bréholles nella *Storia diplomatica di Federico II* (Parigi, 1852, tomo II, parte I, pag. 170).

« Fridericus secundus divina favente clementia Romanorum imperator sem« per augustus et rex Sicilie. Sicut laude virtus accenditur, sic fides propen-

Che se dell'arte d'incider suggelli vuolsi memoria nell'epoca della dominazione sveva, prezioso è un suggello di Federico II, impresso in cera rossa in un privilegio del 1200 in pro dei canonici della chiesa

« sius ad majus studium incitatur et quanto propensius in remuneratione fi-« delium majus (manus) extenditur imperatorie majestatis tanto fervet fidei « devotio et virtus crescit fortior in subjectis. Eapropter notum facimus uni-« versis imperii fidelibus tam presentibus quam futuris quod nos attendentes « multimoda et grata obsequia que Paganus Balduinus civis Messanensis ma-« gister monete Brundusine fidelis noster nobis et imperio exhibuit fideliter « et devote et que in posterum operante Domino poterit exhibere, respicien-« tes quoque ad fidei puritatem et devotionem, quam ad nostram Excellen-« tiam sinceriter habuit, ipsum Paganum suosque heredes de benignitate so-« lita sub imperii nostri speciali protectione suscepimus cum omnibus bonis « suis stabilibus et mobilibus que nunc juste possident et que in antea justo « titulo poterunt adipisci, et ad majoris gratie nostre cumulum damus sibi « suisque heredibus, concedimus et largimur ac in perpetuum imperiali aucto-« ritate ex certa scientia confirmamus quemdam locum inhabitatum juris nostri « et imperii, situm in maritima in episcopatu Lucensi, qui dicitur Viaregio et « olim ex antiquo Castrum maris fuerat nuncupatus, cum omnibus pertinentiis « suis, terris cultis et incultis, pratis, silvis, aquis, molendinis cum mixto et « mero imperio, cum angariis et perangariis, cum jurisdictione plenaria, honore, « districtu, cum omni jure quod habet Imperium in predicto loco et ejus ter-« ritorio; ita videlicet ut deinceps ipse Paganus et sui heredes libere et abso-« lute habeant et possideant dictum locum cum omnibus supradictis, et faciant « in ipso loco et de ipso loco omnem suam voluntatem in omnibus et per om-« nia, nulla contradictione obstante. Statuimus etiam et imperiali edicto firma-« mus et firmiter precipimus ut de cetero nulla civitas, nullum comune, nullus « comes vice-comes nullaque persona magna vel parva, ecclesiastica vel secu-« laris, contra hujus nostre concessionis protectionis et confirmationis paginam « dictum Paganum vel heredes de predicto loco et eius territorio molestare « audeat vel presumat, sed habeat plenam et liberam potestatem edificandi « locum ipsum et excolendi terras ad locum ipsum spectantes. Quicumque au-« tem contra hanc nostre concessionis et confirmationis paginam venire presump-« serit, indignationem nostram et penam... librarum auri se noverit incursurum... « Ad cuius rei memoriam et inviolabile firmamentum presentem paginam cun-« scribi et bulla aurea typario nostre Maiestatis impressa iussimus roborari.

« Huius rei testes sunt, etc.

« Data Tarenti, anno dominico incarnationis millesimo ducentesimo vigesimo « primo, mense aprilis, indictione nona, feliciter. Amen. »

metropolitana di Palermo, dove ei vedesi coronato, che sorregge colla destra un'asta, e con la manca il globo terraqueo. Ma nuovi suggelli aurei e di magnifico lavoro, dove in una sontuosa basilica decorata goticamente si rappresenta Roma, con l'epigrafe: *Roma aurea*, ed in giro: *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi,* son reputati di conio straniero; come altresì uno simile a questi pur d'oro di Enrico VI, che può vedersi appeso ad una membrana del 1195, con cui egli conferma al duomo di Palermo i privilegi accordati dai suoi predecessori; e un altro ancora di Costanza sua moglie. Sempre però importano a dimostrare sotto il governo di quei principi qual grado di perfezione quell'arte abbia attinto. Sono però numerosi nei diplomi di Sicilia i suggelli dell'imperator Federico, nei quali per lo più ei si vede assiso, col capo cinto di corona, tenente nella destra un'asta e nella sinistra un globo con di sopra una croce, leggendovisi all'intorno: *Fredericus Dei Gratia Rex Sicil. duc. Apul. et Princ. Capue.* Da quest'iscrizione può ben sospettarsi che quei suggelli sian di conio siciliano, perchè soltanto rammentandosi in essa i domini di quel principe nell'Italia del mezzogiorno, e precipuamente la Sicilia, è probabil cosa che qui siano incisi, dove tanto progredita era l'arte di coniare che un messinese era eletto a presiedere alla regia zecca di Brindisi per le famose *augustali*. Infatti nei diplomi di Sicilia è rarissimo il suggello dell'imperator Federico, imitato da quello di Enrico VI, con l'impronta e l'iscrizione che alludono a Roma; e intanto è assai men raro nei diplomi stranieri, come in quello citato dal Mabillon [1] pel cenobio Tullense di sant'Apro. Invece nei diplomi nostri è comunissimo il suggello, il qual può sospettarsi che più particolarmente appartenga alla Sicilia. Tal'è in quelli dell'imperator Federico re di Sicilia, che rimangono in buon numero nell'archivio del duomo di Palermo; tale quasi in un diploma del 1225, nell'archivio della Cappella Palatina, con cui le conferma i privilegi di Ruggero e di Enrico, dove sebbene ancor si appelli re dei Romani, manca l'impronta di Roma ed il verso corrispondente: ne è questa pertanto l'iscrizione: ✠ *Fridericus Dei gratia Romanorum Rex semper augustus et Rex Siciliae.* Così è singolarmente in altri sug-

[1] Mabillon, *De re diplomatica.* Neapoli, 1789, lib. II, cap. XVI, pag. 146.

gelli di Federico nei diplomi appartenenti alla Sicilia: molti ve ne eran di oro nell'archivio della Magione in Palermo, ma furono involati; nè là soltanto è avvenuta sì vile infamia, perchè in moltissimi diplomi vedesi il nastro da cui pendeva il suggello che più non rimane. Però di gran pregio e forse unico è quello impresso in cera in una latina pergamena esistente nell'archivio del duomo di Palermo, con cui nel dì 8 settembre del 1266 Leonardo arcivescovo di Palermo concede a fra Luca e ai suoi confratelli eremiti la chiesa di san Nicolò del Bosco sita nella terra di Caccamo: rappresenta quel suggello l'immagine dell'arcivescovo in veste pontificale, in atto di benedire con la destra, e col bastone pastorale nella sinistra, con in giro l'iscrizione: *s. Leonardi de Comitibus Archiepi Panormitani.* Il progresso in tali opere è evidentissimo, e sommo sviluppo vi apparisce dell'arte figurativa, perchè lungi dalla rozzezza delle monete e dei suggelli normanni, con regolarità somma vi son condotte le figure nelle proporzioni e negli atteggiamenti; ond'è a conchiudere che l'epoca sveva diede in Sicilia un impulso ben fermo al perfezionamento delle arti.

Sotto gli aragonesi gran copia di moneta fu battuta, prima in Messina, poscia in Palermo e in Catania. Narra fra Michele da Piazza nella sua cronaca contemporanea, che il re Federico III trar volendo alla sua obedienza molti baroni che se n'eran sottratti, e dar termine alle sedizioni ed ai tumulti che avevano sconvolto il regno di Ludovico ed i primordi del suo, convenne ad una capitolazione con la famiglia Chiaramonte ed i proseliti di essa, quanto potenti altrettanto avidi di discordie e di sangue, ed accettò fra le altre condizioni quella di doversi stabilire in Palermo una zecca [1]. Indi con un diploma del 1375 concedette Federico medesimo a Catania una zecca per monete

[1] *Item quod praedictus Dominus Rex et Regina et eorum successores perpetuo permittant uti in dicta insula ea moneta qua utitur ad praesens, vel utentur in futuram regniculae in Regno..... et quod moneta per magistros Siclae per Regiam Curiam deputandos cudatur et cudi possit in urbe Panormi, et nemo ad emendum de praedicta moneta cogatur invitus; Acceptetur.* —Mich. Plat., *Hist. Sic. ab anno 1337 ad annum 1361, pars prima;* presso Gregorio, *Bibl. Sic. Arag.* tom. I.

di argento e di rame, affidando l'ufficio di dirigerla a Stefano De Carumbene vice-ammiraglio della città stessa [1]. Ma a tanto pervenne

[1] Questo diploma è pubblicato nelle *Memorie per servire alla Storia letteraria di Sicilia* (Palermo 1756, tom. I, parte V, pag. 30), trascritto fedelmente dai libri dell'archivio della Regia Cancelleria in Palermo, ann. 1371, fol. 244, dietro.

« Fridericus etc. Si pro virtutibus et meritis dignitates et officia conferuntur, « digna suadet ratio ut a quo singulariter et virtuose tentatum opus perficitur, « ad ipsum officiose et commode statuatur ut exinde sibi procedendi de bono in « melius materia tribuatur. Presentis itaque privilegii serie notum fieri volumus « universis tam presentibus quam futuris, quod cum concesso dudum atque « permisso per Excellentiam nostram imaginis et subscriptionis nostre Regie « Maiestatis, monetas argenteas et ereas in civitate nostra Cathanie de novo fieri « et operari, cudi et construi, statuta ibidem Sicla cum munimentis et prepa- « rationibus opportunis, Stephanus de Carumbene ejusdem civitatis vice-admi- « ratus familiaris et fidelis noster ipsas imagines et subscriptiones in cunctis « nostre Curie aere, debite, decenter et moderate de nostro mandato et coscientia « sculpere ceperit; ad supplicationem humiliter Culmini nostro factam per Ste- « phanum supradictum petentem super his ad fidem et testimonium per pri- « vilegium speciale Majestatis nostre concedi liberam facultatem eidem Stephano, « suis exigentibus meritis et operibus virtuosis, de quibus laudabile testimonium « coram nostra fuit perhibitum Majestate, consideratione nec minus gratorum « servitiorum per eumdem Stephanum nostro culmini prestitorum, quae prestat « ad presens, et in antea conferre poterit gratiora, ad sculpendum, seu fa- « ciendum sculpturas hujusmodi in eisdem cuneis nostre Curie, et reparandum « easdem de predictis monetis, nec non ad dandum pondera earumdem mo- « netarum, et corrumpendum et modificandum ipsa, ac etiam puniendum et « condemnandum quoscumque ipsorum ponderum falsarios ac etiam adultera- « tores monetarum ipsarum et cuneorum hujusmodi, ipsisque monetis malo « utentes et scienter tenentes, dantes et accipientes, penis et sententiis in sa- « cris constitutionibus imperialibus Regni nostri contentis et declaratis, juxta « demerita delinquentium in premissis vel aliquo eorumdem, ac etiam conqui- « rendam super his, recepto ab eodem Stephano et ipsius officialium bene le- « galiter et fideliter exercendorum fidelitatis ad sancta Dei Evangelia corporali « et debito juramento, in eadem civitate Cathanie quolibet alio inde amoto ex « nunc in antea in tota ejusdem Stephani vita duximus statuendum, sub juribus « tamen solidis, provisionibus et honorantiis consuetis et debitis fidelitate nostra « Curie nostre, et cuiuslibet alterius juribus semper salvis. In cujus rei testi- « monium presens privilegium sibi exinde fieri et Majestatis nostre sigillo pen- « denti jussimus communiri.

« Datum Cathanie 11 octobris anno dominice incarnationis 1375, Indict. XIV. »

la prepotenza e l'orgoglio dei baroni di Sicilia, per la debolezza del governo dei principi, che i Chiaramonte e i Palici coniarono anch'essi monete, e ne pubblicò il Castelli coi loro stemmi e con la testa di Giacomo Chiaramonte [1].

A mostrar come l'arte in questo genere abbia incessantemente progredito nell'epoca aragonese, vale moltissimo un suggello di Federico III il Semplice, in un diploma dato in Catania il 5 settembre del 1363, che conservasi nell'archivio della Cappella Palatina in Palermo, con cui il re conferisce la suprema dignità in essa al canonico Francesco Vitale. Quel suggello è impresso in cera, e rappresenta il re sedente sul dorso di due leoni, come in un soglio, con veste talare, con manto affibbiato al petto da un fermaglio a guisa di un'aquila, ed un pallio che scendegli dal petto e gli si avvolge al braccio sinistro; con la destra ei tien lo scettro appoggiandolo alla testa di un dei leoni, e con la manca il globo sormontato dalla croce [2]; coronato ha il capo, e ricorre in giro al suggello l'iscrizione : *Fridericus : Dei : gratia : Rex : Sicilie : Athenarum : et : Neopatrie : Dux.* Questo è un piccol suggello di cui, invece di un altro più grande, fece il re munir quel diploma, per essersi quello casualmente perduto; della quale specialità, che sembra indifferente ai dì nostri, ma che forse poteva interessare alla validità del diploma, ivi si dà contezza [3]. Tuttavia quel suggello, artisticamente riguardato, segna uno stato di considerevol perfezionamento nell'arte. Anzi giova moltissimo il comparar le rozzissime monete del conte Ruggero alle monete e ai suggelli di Ruggero re, e particolarmente a quello che è in un diploma dell'archivio arcivescovile di Messina, che ha nel dritto Gesù Cristo in

[1] Anche ciò conferma frate Michele da Piazza (*Chron.* lib. II, cap. II): *Jacobus ille, spreto Regis cuneo et in omnibus conquassato, denarios aereos parvulos in sui nomen cudere faciebat, et pro eo quod nomen debet esse consonans rei, vocabantur denarii Jacobini.*—Castelli, nelle *Memorie delle zecche e monete del regno di Sicilia,* reca i disegni di quelle monete.

[2] Ciò dà forte argomento a sostenere che i leoni siano stati espressi per simboleggiare generalmente la potenza e la magnanimità dei Principi, come di sopra è stato a sufficienza discusso.

[3] ..... *presens scriptum.... sigillo Majestatis nostre pendenti, parvo scilicet defectu magni casualiter amissi, jussimus communiri.*

mezza figura e nel rovescio il re impiedi in regali divise; questo suggello paragonare ad un altro di Guglielmo II, impresso in cera rossa in un diploma dell'archivio della cattedrale di Palermo, dove è espresso il re sedente sul solio, in regali vestimenta, col globo e lo scettro nelle mani; raffrontar poi questo al suggello sopradescritto dell'imperator Federico, nel diploma del 1225 nella Cappella Palatina, e questo indi all'altro di Federico il Semplice, or ora illustrato [1]. In tal guisa, e non con le nude parole, può veramente vedersi il progresso di quest'arte, la quale segnò indelebili in Sicilia le sue memorie, e corse le sue vicende, e venne mano mano ad attingere il perfetto del pari che le altre arti.

Rimane a dire dell'arte delle grosserie, giusta la partizione che fa il Cellini dell'oreficeria, e dove comprende il lavoro dei vasellami e degli utensili in oro ed argento. Gran profusione ebbe a farsene nell'epoca dei normanni, quando immenso era lo sfoggio dei re, e da essi eran protette con tutto impegno e buon volere le arti.

Le chiese già sontuosamente fondate furono arricchite in gran copia di vasellami sacri. Scriveva Romualdo arcivescovo di Salerno, famigliare anzi unito in parentado a Guglielmo I, che questo re non solo decorato avea la Cappella di san Pietro di nuovi musaici e di svariati marmi, ma eziandio di ornamenti di oro e di argento e di vestimenta preziose [2]: ed egli più al fasto fu dedito ed alle mollezze che alla guerra, probabil cosa è dunque che abbia fornito i suoi tesori di argenterie, di vasellami e di stupendi arredi. Ebn Djobair, viaggiatore musulmano dei tempi di Guglielmo II, rimase attonito della ricchezza

[1] Ad oggetto di agevolare siffatta comparazione, la quale molto utile riesce a vedere il miglioramento successivo dell'arte, riuniamo incise in una tavola i più importanti suggelli di ogni epoca che si comprende nel periodo artistico che abbiamo impreso ad illustrare, ed insieme un esempio delle primitive monete del conte Ruggero, da una che ne conserva il duca di Serradifalco.

[2] *Cappellam Sancti Petri, quae erat in palatio, mirabilis musibii fecit pictura depingi, ac ejus parietes praetiosi marmoris varietate vestivit, et eam ornamentis aureis et argenteis et vestimentis praetiosis ditavit plurimum et ornavit.* — Romualdi Salernitani, *Chronicon Sic.*, presso Muratori, *Ital. Rer. Script.* tom. X, cap. XIII.

dei tesori delle chiese nostre, e fea le meraviglie del gran numero delle croci d'oro che il re facea lavorare e dava a quelle in dono[1]. Narra poi il Fazello come la chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio ebbe dal fondatore Giorgio d'Antiochia molti donativi e vasi sacri d'oro. Ma questa premura di arricchire i tesori delle chiese cessò coi normanni, e gli svevi anzichè donarne di nuovi, spogliavanle degli antichi. Infatti nel 1220 l'imperatore Federico II cambiò per il feudo di Scopello i sacri vasi donati da Giorgio alla chiesa dell'Ammiraglio, e tolse gli altri nuovamente acquistati, in sostegno delle spese della guerra[2]; e probabilmente avrà lo stesso praticato con la Cappella Palatina. Infatti da un inventario di questa Cappella fatto nell'anno 1309, e da un altro della chiesa di santa Maria dell'Ammiraglio del 1333, le quali son da reputarsi fra le prime chiese di Sicilia, non si fa menzione che di utensili di rame, pochi di argento, raro poi qualcuno di argento dorato o di oro[3]. Il tesoro della real Cappella, oltre di un buon numero di candelieri, quattro dei quali erano smaltati, e di utensili di rame, non altro teneva di argento che tre calici dorati, dei quali uno assai grande, due turiboli, una navicola e due ampolle[4].

[1] *Viaggio in Sicilia di Mohammed-ebn-Djobair di Valenza, sotto il regno di Guglielmo II;* pubblicato e tradotto da Michele Amari nel *Journal Asiatique*, an. 1846. È pure inserito nella *Nuova raccolta di scritture e documenti intorno alla dominazione degli Arabi in Sicilia : versioni dal francese*. Palermo, 1851.

[2] *Templum divae Mariae ab Admirato.... multis quoque donariis vasisque ad rem sacram aureis dotatum.... Vasa sacra omnia Fridericus secundus Caesar ad sumptus belli sustentandos abstulit; pro quorum restitutione casale Scupellum templo dedit, ut ex illius tabulis datis Panormi die 15 Augusti anno salutis 1220 liquet.* Fazellus, *De Rebus Siculis*, dec. I, lib. VIII. Panormi, 1558, pag. 180 e 181.

[3] *Inventarium Regiae Capellae sacri Palatii Panormi* (anno Inc. 1309, die XIX decembris, Indict. VIII).—*Inventarium ecclesiae s. Mariae de Admirato* (anno Inc. 1333, die XVII septembris, Indict. II). V. *Tabularium R. ac I. Capellae Divi Petri in R. Pan. Palatio*. Panormi, 1835, pag. 98 e 151.

[4] « ....Item bacilia duo de aere. Item candelabra quatuor de aere, quorum tria « sunt dissoluta, et aliud integrum. Item candelabra de aere quatuor cum smal- « tis. Item ampullam unam de aere smaltatam. Item tascas duas de aere. Item « pedem unum candelabri de aere fractum. Item turibulum unum de aere ve-

Molto più scarso era il tesòro della chiesa dell'Ammiraglio, dove un sol calice vi restava di argento, una icona con una croce di rame dorato adorna di perle, e due altri calici, neppur di rame, ma di stagno [1]. Non dubito che di molte chiese di Sicilia siano stati del

« tustum. Item lamparium unum de aere cum ejus catena. Item capita tria parva « de aere candelabrorum. Item campanellas duas fractas. Item campanellam « unam parvam. Item bacile unum parvum de ere fractum. Item circulum unum « parvum de aere habens aliud supercirculum.......... Item thuribula duo de « argento. Item navectam unam de argento cum coclaria una de argento. Item « ampullas duas de argento..... Item calices duos argenteos, quorum unus est « deauratus intus et parum extra, et alium deauratum in totum, cum patenis « eorum. Item crucem unam de ferro cohopertam de argento cum bottonis de « argento deauratis..... Item candelabra magna de ere quatuor, quorum duo « sunt sine pedibus. Item candelabra duo de ferro. Item candelabra parva de « aere..... Item cassiam unam vacuam de ebore ad modum templi, cum cruce « de eboro desuper, in qua reponitur Eucaristia. Item cassiam aliam de ebore « vacuam, et est supertexta de ebano, munitam de acre...... Item crucem unam « de ferro, quae dicitur ensis s. Costantini, cum imagine s. Marie cum ligno « Domini. Item iconam unam de ere cum imagine Jesu Christi. Item aliam ico- « nam cum cruce domini nostri Jesu Christi, ejusdem operis, cum imagine « s. Marie et Beati Johannis Baptistae. Item brachium unum ligneum, in quo « sunt reliquie Beate Agathe. Item cannatam unam de porfido cum manicis, « munitam in ore de argento deaurato. Item calicem unum magnum de argento « deauratum cum patena sua. Item cassias eburneas octo cum reliquiis sanctorum. « Item cassiam unam magnam de ebore, in qua sunt cassette de ebore novem « cum reliquiis sanctorum. Item iconas duas parvas super lapide cumchilu, « quarum in una est depictum sepulchrum domini nostri Jesu Christi, et in alia « sunt depicti duodecim apostoli cum Christo orante in monte..... Item croctam « unam s. Cathaldi de ebore totam insertam lapidibus vitreis. Item crucem « unam eream cum lapidibus vitreis. Item iconam unam de argento, in qua « est de ligno Domini, coopertam de argento, etc. » — *Ex Inventario R. Capellae Pal. Panormi* (anno 1309).

[1] « .... Item calicem unum de argento deaurato; item calices de stagno duos, « item yconam unam cum quadam cruce cum reliquiis decem sanctorum, videlicet « Christophori, Macarii, Egyptialis, Tecle virginis et martyris, Clementis, Georgii « Silvestri, Pantaleonis, Gregorii Mirabilis et beate Catharine virginis; item yconas « duas de ere pro sponsis benedicendis; item sichitellium unum de ere albu; « item spongias de ferro; item candelabra parva duo de ere; item candelabra « duo magna de ere; item alia duo candelabra magna de metallo; item thuri- « bulum unum de ere albo etc. » — *Ex Inventario Ecclesiae s. Mariae de Admirato Panormi* (anno 1333).

pari dissipati i tesori; nè di ciò fu causa il solo Federico, ma a tutti è palese l'ingordigia di Arrigo VI, il quale sbrigliato essendo alle più nefande rapine non ebbe a ciò ritegno alcuno. Secondo Arnaldo da Lubecca egli trasse seco in Germania cencinquanta vetture da soma cariche di opime spoglie della Sicilia : eran letti, mense e sedie di argento, vasi d'oro tempestati di gemme, e tesori di ogni maniera [1]. Vano dunque sarebbe il volere indagar nuovi lavori in quest'epoca di tanta avarizia, e sol ne riman qualche oggetto, ma di mano straniera, qual sarebbe ad esempio un calice di argento di straordinaria grandezza, col piede di rame lavorato a trafori, con nell'orlo della coppa incise le iniziali P. M. R. (*Pontifex Maximus Romanus*), e nella patena di argento dorato il triregno e le chiavi; il quale or si conserva nel tesoro della cattedrale di Palermo, ed apparteneva alla distrutta chiesa di san Pietro la Bagnara, consacrata, giusta l'autorità di molti scrittori, dal pontefice Innocenzo III, quando nell'anno 1208 venne in Palermo a visitare il re Federico giovanetto, il quale era stato alla tutela di lui affidato dalla regina Costanza sua madre; ond'è facile il credere che il pontefice abbia usato di quel calice in tal solennità, e indi l'abbia donato alla chiesa in memoria di sì famoso avvenimento.

Pietro I di Aragona si diè a rinnovare gli esempî della liberalità dei normanni, riparando il mal fatto degli svevi suoi predecessori, fornendo nuovamente le chiese di ricchi arredi.

Il dono più sontuoso ch'egli abbia mai fatto in questo genere è una grandissima custodia tutta di argento, donata alla chiesa di santa Maria in Randazzo, allora di recente edificata. Anzichè una custodia per riporvi il Santissimo è da riguardarla per la sua gran-

[1] Scrive Baronio (*Annales ecclesiastici, epit. Spondani.* Lutetiae Paris. 1622, tom. II, pag. 629): *Quod vero ad thesauros expilatos attinet, habet Arnoldus abbas Lubecensis. Henricum invenisse in gazà regis Tancredi, lectos, et sedilia, ac mensas ex argento, vasa autem eorum ex auro purissimo; reperisseque thesauros absconditos, cum multa lapidum pretiosorum et gemmarum copia: ita ut centum quinquaginta jumenta iisdem onusta in terram suam perduxerit; praeter alia plurima quae postea detecta sunt.*—V. Arnoldi Lubec. *Chronicon Slavorum.* lib. IV. cap. XX.

dezza come una mirabil macchinetta, ricca di ogni foggia di ornamenti; e per l'eleganza del lavoro, per la delicatezza delle figure e degli ornati, e per la sorprendente bellezza per fermo è da tenerla monumento rarissimo, anzi unico in Sicilia. Con quelle forme tendenti sempre ad aguglie ed a piramidi sottili, con quegli archetti decorati a trifoglio, con quel carattere di minuta decorazione ma di effetto maraviglioso, quest'arte aveva preso in Sicilia uno stile novello, che dal gusto settentrionale in gran parte derivando, seguiva il carattere dell'architettura contemporanea, che dai tedeschi non poco aveva attinto; maggior profusione però aggiungendo, quanta si conviene ad un'arte che più tener debbe degli ornamenti che dell'architettura. Nè questa sola custodia, di cui non può affatto descriversi la suprema perfezione ed il magnifico effetto, donò Pietro di Aragona alla chiesa di santa Maria in Randazzo; ma altresì un incensiere ed una pisside di argento di molta bellezza, ed un calice di forma greca, ricco di eccellenti smalti a miniature, la di cui provenienza io dubito che sia nostra, forse della penisola. Molti altri calici di argento, che lo stile medesimo del lavoro dice fatti in Sicilia, diede il re Pietro a diverse chiese di Randazzo, sua città prediletta; e di questi, che sono con semplicità somma lavorati vagamente con tondini nel piede e nel fusto ed entrovi in rilievo figurine alludenti alla vita di Cristo, ne rimangono nelle antiche chiese di santa Maria, di san Martino, di san Nicolò ed altrove. In quest'ultima conservasi eziandio un'antica custodia di argento dorato e di mirabil lavoro, ma senz'alcun paragone alla prima; anzi questa, secondo l'antica forma delle custodie, consiste in un lungo recipiente poligono, artificiosamente aperto all'intorno ad archetti con molta eleganza decorati, terminando a piramidi, entro il quale si vede un tubo di cristallo con l'ostia sacrosanta, messovi dentro dalla parte superiore che riman chiusa da un vago coperchio vagamente arabescato a piramidette sottili. Tal custodia si eleva sopra un fusto ben alto ed ornatissimo, con un largo piede. Di tal forma e di tal epoca ne rimane altresì nel tesoro del duomo di Palermo una assai bella di argento dorato, ma più piccola, dove dicono che sia riposta la cinta della Vergine, portata in Sicilia dal conte Ruggero: ma la custodia è evidentemente contemporanea a quella di san Nicolò in Randazzo.

Nella qual città, è da avvertirlo ai viaggiatori, a dritto e a torto vuolsi attribuire a Pietro di Aragona gran parte delle argenterie che si comprendono nei tesori delle chiese; e dono di lui riputavansi varie croci gestatorie di argento, più o meno magnifiche, ma eguali di forma e di stile, e tutte forse opera dell'artefice medesimo, in una delle quali — e propriamente in quella ch'è nel tesoro della chiesa di san Niccolò — trovai scritto nel fusto: *Micaeli Ganbinu inc. MCCCCLXXXXVIII me fecit.*

Richiamando poi alla mente qual fosse la Sicilia nei tempi di che parliamo, ben può comprendersi in quanta operosità sia stata allora l'oreficeria. Il dominio baronale, diviso come in molti piccoli principati, e tanto potente e ridondante di ricchezza, quanto più s'indeboliva ed impoveriva lo stato nell'inabil governo di Ludovico e di Federico il semplice, non è mestieri il dire come spandesse i suoi tesori in un fasto maraviglioso. Gli Alagona e i Chiaramonte disputavansi allora il dominio di tutta l'isola, fattosi larva il potere dei principi. Molti fra gli altri baroni parteggiavano per sì formidabili famiglie, e tutti gareggiavano a tener dalle loro parti quanta più gente potessero. Non pochi ancor dei ricchi signori, cui nulla calea del re e della patria, traevan vita oziosa nelle loro città e nei vassallaggi, non curando le cose pubbliche e sol compiacendosi di tiranneggiar le genti loro soggette [1]. E queste eran tanto più facili a piegare il collo sotto i passi dei loro signori, quanto essi più prosperi fossero di fortune, e di nome più splendido. L'aristocrazia dunque sentì bisogno di sostenere al cospetto dei popoli quasi un prestigio per maneggiarne

[1] *Propterea ergo, o rex inclite Siculorum, tuos magnates et alios ad tui regni defensionem excita, quos guerra praesens fecit esse ditissimos, qui intra murorum ambitum civitatis et locorum stant penitus incrassati, bellaque recusant atque labores.* MICH. PLATIENSIS, *Hist. Sic.*, cap. 94, presso GREGORIO, *Bibl. Sic. Arag.* tom. I, pag. 706. — E in altro luogo (ivi, tom. II, cap. 56, pag. 88): *Propterea igitur, o vos alii barones Siculi, expellite hostes vestros dum tempus habetis, et non vobis occupet ocium contra hostes arma insurgere. Nam fuerunt et sunt aliqui, qui nunc proceres et barones appellantur, qui nec pro rege, nec contra hostes adesse nolunt, cum praedictis hostibus foedera facientes; asserentes: nolumus pro utraque parte aliquod malum sive sinistrum commictere.*

in sua vantaggio la volontà e la forza. Qual prestigio fu questo? Come mai si ottenne? Quando imbecille e impotente era diventato il governo dei re, i signori raddoppiarono scaltrezza e potenza. Questa acquistarono imperando sull'animo di una moltitudine che attiravano alle loro fazioni con allettare i vani allo splendor delle ricchezze ed abbagliar la plebe sempre ingorda di luccicanti apparenze. Palagi sontuosi, templi, monasteri sorgevan per opera dei baroni; per essi riunite si videro le rive dei fiumi con ponti di pietra; per essi nuove opere pubbliche si stabilirono; ond' è che niun edificio riman del trecento, senza uno stemma baronale della famiglia cui appartenne, o a di cui spese fu fatto. Che se così ampiamente prestavansi i signori in ogni opera che loro acquistasse fama di generosi e di magnifici, come non dovevan risplendere le loro magioni di tesori e di preziosità di ogni guisa? Qual fosse lo sfoggio negli abiti e negli arredi delle donne può agevolmente dedursi dalla loro indole vanitosa, che a null' altro sa intendere che alle gale dei vestiti e agli ornamenti d'oro e di gemme. Nei signorili conviti non solo risplendevano le mense di vasi e di bacini d'argento e d'oro smaltato, ma ad ogni muta di vivande dividevansi nuovi donativi ai commensali, ed eran talvolta vesti tessute di seta e d'oro fiori di perle, di rubini e di diamanti. Nelle parate poi e nelle feste i cavalieri e signorotti comparivano con armature compiute di argento, con spade con l'elsa di oro o di metallo dorato, e con destrieri ferrati persino d'argento. Ben dunque è da vedere quanto l'oreficeria fosse insin d'allora in pregio e in uso, e come l'aristocrazia desse aiuto e alimento ai lavori degli orafi; onde è che quest'arte era divenuta fecondissima nelle opere, nella tecnica, nello stile e nell'invenzione. Tal proficuo movimento, il quale non solo deriva dal favore dei mezzi che quell'epoca apprestò splendidissimi, ma bensì dal naturale ingegno dei siciliani vivace ed intraprendente, è ben meritevole che per ogni lato dell'arte si discerna.

A sì gran copia di opere io credo che non aggiungesse giammai altr'arte, perchè quella erasi fatta necessaria all'ornamento delle chiese e degli altari, agli arredi sacri, egualmente che al vasellame da tavola; così ai reliquiari dei santi, come al piccolo mondo muliebre delle gioie, degli anelli, delle maniglie, cinture, fibbie ec.; alle armi da offesa e da difesa; alla tiara del pontefice e al diadema im-

periale; alla collana del principe e alle medagliette della berretta del signorotto, del gentilnomo, del capitano, del magistrato [1]. Ma che è ormai di quell'immensità di lavori che l'indole dei tempi ci attesta che sia allora uscita dalle officine degli orafi di Sicilia? Vedemmo qual fosse la ricchezza dei regii arredi nell'epoca normanna e sveva, come immenso lo sfoggio nel vasellami e nelle suppellettili delle chiese e dei palagi. Ma di ciò generalmente rimangono nude memorie, comunque infallibili; perchè fu ed è e sarà a quell'arte nemica la preziosità della materia, facile a tentare l'umana cupidigia, e agevol mezzo a soddisfare i bisogni: onde evidenti esempi son le rapine dei tesori di Sicilia da Enrico sesto operate, e i lavori d'oreficeria di oro e d'argento disfatti dall'imperator Federico per sopperire alle necessità della guerra. Questa odierna scarsezza di opere di tal genere dell'alto medio evo è universale in Italia; quindi afferma Carlo Milanesi nella sua prefaziono al Trattato del Cellini, che i monumenti innanzi al secolo XIII sono ben pochi; per il che fa d'uopo tenersi in certe generalità di discorso che si raccolgono in testi d'autori sovente oscuri, in descrizioni parziali, talvolta troppo nude o inesatte. Supremo vantaggio però rimane alla Sicilia, la quale, sebbene priva oggidì di quel gran numero di opere di che fu arricchita sotto i normanni, ritien documenti fermissimi di quanto l'oreficerla fu allora operosa. Poscia nell'epoca della sveva dominazione bastano certamente a dimostrar l'importante sviluppo di quell'arte la corona, gli anelli, le gioie dell'imperatrice Costanza e le vesti di Federico, che trovarono schermo all'avidità del tempo e degli uomini entro gl'imperiali avelli del duomo di Palermo, e quelle stupende conche lavorate dai musulmani di Sicilia per l'imperatoro Ottone di Lamagna. Ma nel quartodecimo secolo, cioè nell'epoca in cui tenne il governo la dinastia aragonese, splendide provo della valentia degli artefici nostri in quell'arte seno i duo ostensorì e gli altri oggetti preziosi, di che il re Pietro di Aragona fece dono alle chiese di Randazzo. Però è da veder siccome l'influenza del cristianesimo spin-

[1] MILANESI (CARLO), nella prefazione premessa ai *Trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*. Firenze, Le Monnier, 1857.

gesse ogni arte al suo perfezionamento, movendo i principi a commetter sontuosi lavori in onor della religione e della chiesa, e ancor gli artefici animando, in quell' età in cui fervidamente sentivasi lo spirito della fede, alla più bella esecuzione degli oggetti destinati al culto divino. Nulla intanto rimane dei preziosi arredi ove ingenti tesori profuse il costume signorile con lusso riboccante e sfrenato. In ciò due altre cagioni, oltre a quelle di sopra cennate, potentemente concorsero: per fragilità e minutezza di lavoro molte opere, e sopra ogni altro i gioielli, andaron certo perduti dopo sì lungo volger di tempi; e la moda, che da regina dei capricci cangia sovente con le fogge il gusto, ed è così ingannevole e affascinatrice che fa parere bello ciò che non è, e comanda al gusto nuove voglie e lo costringe a leggi nuove, ha congiurato a disfare, con un genio in ogni tempo distruggitore, le più belle opere di oreficeria; nulla rispettando nell'insano accecamento. Nondimeno a far conoscere, comunque in menoma parte, gli oggetti di valore ch' eran più di uso e di ornamento fin nelle case dei militi, rimane una carta del 1367, con cui il re Federico, mandato avendo in Catania Niccolò Gallo messinese suo familiare, per riceversi da parte della regia curia alcuni gioielli ed oggetti della curia medesima, già posseduti da Niccolò de Regio, milite camerario un tempo della real camera, conferma la nuova assegnazione di quegli arredi, fatta dal Gallo a Giovannuccio de Mauro [1]. Or nel minuto inventario annesso a quel diploma, oltre i fornimenti da cavallo, e le bandiere, e i giachi e le lance per giostrare,

[1] Questo documento è ricavato dai registri della regia Cancelleria di Palermo (an. 1367, fol. 45 dietro), e dato in luce nelle *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia* (Pal. 1756, tom. I, parte VI, pag. 23).

« Factae sunt praesentes litterae per haec verba:

« Fridericus etc. Notum fieri volumus universis, quod Nicolaus Gallus de Messana familiaris et fidelis noster, missus per Majestatem nostram apud civitatem
« Cathaniae pro recipiendis et habendis pro parte nostrae Curiae certis jocalibus
« et rebus ejusdem Curiae detentis et possessis per Nicolaum de Regio militem
« olim camerarium nostrae Camerae, assignavit in Camera nostra Joannucio de
« Mauro familiari et fideli nostro subscripta jocalia et res alias eidem nostrae
« Camerae receptas per eum, et habitas ab eodem Nicolao, et exinde per confes-

più speciale attenzione richiedono una conca ornata di perle e d'argento, forse in tarsia, con l'immagine di Cristo; un anello d'oro con

« sionem ejusdem Joannucii officialibus nostrae Curiae factam, eidem nostrae « Curiae plane consistit, videlicet:

« Annulum unum de auro cum lapide de zaphyro.

« Item sedile unum de camerino carmisino cum fundo de auro, foderatum « de tela giallina.

« Item banderiam unam de auro et seta ad signa nostra, cum investa de tela « incerata.

« Item charneriam unam de Francia, auro et seta munitam.

« Item laccia duo de seta nigra cum bottonis de auro de targa faunetta.

« Item concham unam cum imagine Jesu Christi argento et perlis munitam.

« Item marzapanum unum cum ludo uno schachorum de ebore, intus dictum « marzapanum sistente.

« Item pomum unum de cristallo de ense.

« Item brancas duas de corallo cum varolis tribus de argento.

« Item tapetum unum ad arma de Vintimilio.

« Item tabularium unum de cristallo sistente in peciis quatuor, munitum ar« gento, cum tabulis et schachis de cristallo et diaspro.

« Item cartam unam de exercitio navigandi.

« Item librum unum dictum lu Dante quod dicitur de Inferno.

« Item cultilleriam unam cum cultellis duobus cum manicis de ebore et va« riolis de argento ismaltatis.

« Item par unum de cohopertis de aequo ad landas de ferro.

« Item tamburinum unum de aere damaschino.

« Item stucchettum unum militare ad signa nostra.

« Item coyraciam unam de aere ad exercitium jannettae.

« Item sellam unam jannettarum.

« Item par aliud de cohopertis de aequo.

« Item sellam unam magnam ad exercitium jannettarum.

« Item scuta tria de ferro de eodem exercitio.

« Item ermos quatuor de eodem exercitio.

« Item baverias duas de eodem exercitio.

« Item glaviam unam viridem, quae alio nomine dicitur *Lancia de posta*.

« Item scrineorum par unum.

« Item paviglionem unum de letto.

« Et ensem unum turchinum cum variolis de argento deauratis.

« In cujus rei testimonium, et tam nostrae Curiae certitudinem, quam prae« fati Nicolai cautelam, presentes patentes testimoniales literas sibi exinde fieri, « et sigillo nostri Culminis jussimus communiri.

« Datum Messanae 17 decembris, VI Indictionis, 1367. »

zaffiro, un recipiente di cristallo guarnito di argento, con un giuoco di scacchi di cristallo e di diaspro; una coltelliera con due coltelli con manichi di avorio e ghiere di argento smaltate; un'elsa di cristallo, una spada con ghiere di argento dorate, e ciò che è più due rami di corallo pur con ghiere di argento. Da questi oggetti, che sebbene pochi di numero valgon moltissimo a mostrar come l'arte d'intarsiare e di cesellare sia rimasta in Sicilia ai nostri artefici dopo l'espulsione totale dei musulmani ai tempi dell'imperator Federico, ben può congetturarsi qual fosse lo splendor degli arredi dei grandi baroni del regno, che emulavano il potere e lo sfoggio dei re. Se un milite della camera di re Federico possedeva sì importanti oggetti, quali doveau possederne le famiglie Chiaramonte e Palizzi?

Trovansi notati in quell'inventario due rami o branche di corallo ad oggetto di ornamento, guarniti di ghiere di argento: dunque il corallo fu in uso in Sicilia prima che se ne cominciasse la pesca nei mari di Trapani, e che i Trapanesi, pochi anni innanzi alla impresa di Tunisi fatta dall'imperator Carlo V, scoprissero ancora il corallo in Tabarca e in altri luoghi de' mari dell'Africa. Il Gregorio [1], appoggiandosi a tali storiche memorie, attribuisce ai Trapanesi la primitiva pescagione del corallo nell'età moderna; e similmente convengono l'abate Le Pluche [2], Tavernier [3], gli atti filosofici d'Inghilterra, Brydone [4] e altri moltissimi. In verità non può negarsi che l'uso del corallo siasi fatto comune sin da quando da Trapani ne fu propagata la pesca e promosso il lavoro; ma è certo altresì dall'inventario del 1367, che il corallo era adoperato in quell'epoca fra gli arredi di lusso. Ond'è a conchiudere, o che erane sin d'allora in Trapani la pescagione, o che altrove in Sicilia. Il corallo altronde fu agli antichi notissimo: Plinio ne rammenta la pesca, che praticavasi con le reti e il ferro, mentre ora con le reti soltanto; e Solino l'appella

[1] Gregorio, *Del corallo di Trapani*; fra le *Opere scelte*. Palermo, 1853, pag. 737 e 738.

[2] Le Pluche, *Spettacoli della natura*: ivi esattamente si descrive la pescagione del corallo, con tutti gli ordegni che vi si adoperano.

[3] Tavernier, *Viaggio per le Indie*.

[4] Brydone, *Tour thr. Sicily and Malta*; lett. XXXIII, pag. 344.

gemma, notando come si rinvenisse in una parte della Lucania e fosse detto *sirtite*, perchè primamente trovato in mezzo alle sirti [1].

Dunque nel quartodecimo secolo vi ebbero opere d'arte o d'industria, che senza la scorta di documenti contemporanei stimeremmo posteriori. I lavori di corallo non potrebbero scrupolosamente appartenere all'oreficeria, e sarebber piuttosto un'industria che un'arte. Ma poichè quell'arte accettò il corallo siccome una gemma secondaria, e ne guarniva d'oro e d'argento i rami, poi l'adoperava in gran copia incastonando e intarsiando, e riusciva a farne elegantissime sculture, quasi divenne un dei più comuni elementi dell'oreficeria.

È da ammirar pertanto come ampli siano i confini di questa. Propriamente parlando si appella oreficeria l'arte di lavorare in oro: ma dal medio evo al rinascimento dell'arte appellavasi orafo lo scultore di qualsiasi metallo, fosse oro o argento, fosse pur rame, stagno e piombo; e per tal cagione oreficeria fu detta ogni scultura di metallo; perciocchè, nella penuria di metalli preziosi, gli orafi lavoravano, nel modo stesso che quelli, anche i meno preziosi e i più vili: la materia prendeva pregio e valore dalla eleganza della forma. A tale oggetto il Cellini nel suo Trattato dell'oreficeria fra i precipui modi di lavorare include quello di stampar monete e suggelli; e noi, per conseguente, l'abbiam seguito in quell'ordine, ragionando delle monete e de' suggelli siciliani nelle epoche descritte, o ricavandone importanti memorie intorno allo stato o al progresso artistico. Fermo è dunque che niun'altra arte più dell'oreficeria sia feconda nelle opere; non solamente perchè ella stende il suo campo dai tesori dei principi al povero monile della forosetta, e dalle maravigliose suppellettili de' palagi e delle chiese a' pochi arredi chiusi nello scrigno di una famigliuola, ma per l'immensità degli usi a cui ella serve, e per la varietà dei lavori o degli elementi che domina.

È notabil cosa che la teorica di quest'arte fosse tanto progredita nell'età di mezzo, da comparirne tali precetti, dove si ha tutto quello che nel Trattato del Cellini, anzi più. Teofilo monaco dedicò all'oreficeria ben settantanove capitoli della *Schedulă diversarum artium*, che è da

[1] C. Julii Solini, *Polyhistor*. Lugduni, 1538, pag. 37.

tener come un'enciclopedia artistica del secolo terzodecimo : ivi non sol molte pratiche descritte da Teofilo corrispondono a ciò che ne scriveva il Cellini dopo circa trecento anni, ma pur gli strumenti, gli arnesi, gli utensili, i vari generi e le parti diverse de' lavori [1]. Fa stupore come quest'arte abbia fermamente stabilito i suoi precetti sin da un'età così lontana e che segna l' infanzia delle altre arti in Italia. La pittura italiana ebbe la prima teorica, degna veramente di essa, da Cennino Cennini verso la fine del secolo decimoquarto. Vero è che tre libri intorno a' colori e alle arti dei romani furono composti da un monaco, di nome Eraclio, il quale visse nell' ottavo o nel nono secolo [2]; che inoltre di un ignoto artefice del nono secolo siavi un trattato delle tecniche dell' arte, del quale il Muratori mise in istampa alcuni capitoli, dove si parla degli smalti a uso del musaico e del modo di tingere le pelli [3]; e che pur nell' amplissima opera di Teofilo monaco siano conservate le pratiche pittoriche di quei tempi : ma lo sviluppo ben altrimenti dato a quella materia dal Cennini dimostra quanto la pittura abbia progredito dopo l'epoca de' musaici con ferma influenza dell'elemento nazionale, sebben molto ancora restavale a progredire dopo l' importantissima scoperta del dipingere ad olio. Lo stesso è pur della scultura, la quale insino al decimoquarto secolo dimenandosi fra una imperfetta imitazione or dei fregi pagani e or dei tipi cristiani della greca scuola, non era per anco capace d'intender la teorica dell'arte, e trascinavasi in pratiche

[1] Per esempio, i capitoli XXVII, XXVIII e XXXI del Trattato di Teofilo monaco, i quali riguardano il lavoro del niello, corrispondono in tutto ai precetti del Cellini. — Ecco pertanto un saggio di corrispondenza trai vocaboli tecnici : Mantaco o mantachetto, *follis;* correggiuolo, *vasculum fusile;* caccianfuori, *ancudines cornutae;* imbracciatoie, *forcipes carponarii;* niello, *nigellum;* fornace, *fornax;* stampe da fondere, *ferri infusorii;* rasoio, *ferrum rasorium;* gomma, *gummum;* orecchie d'un vaso, *aures* o *auriculae;* saldatura, *solidatura;* oro battuto, *aurum ductile;* oro fuso, *aurum fusile;* lavoro di cesello, *opus interrasile;* lavoro a punta, *opus punctile;* lavoro sbalzato, *opera ductilis,* ec.

[2] Videro la luce in appendice al libro del Raspe, *A critical essay on oil-painting* etc.; London, 1788 in-4.

[3] Muratori, *Antiquitatum italicarum medii aevi,* Dissert. XXV.

servili più o meno giovevoli al suo perfezionamento. Ma l'oreficeria si mostra quasi compiuta nell'artistica scienza insin dalle origini dell'arte moderna: nè può dirsi che sian rimaste senza utili miglioramenti le sue teorie e che non abbian tanto progredito come nella pittura da Eraclio a Teofilo, da questo al Cennini, e dal Cennini a Lionardo da Vinci, il qual fu gigante nell'artistica sapienza: perchè quasi coi mezzi medesimi l'oreficeria divenne bella e perfetta in mano al Cellini; ond'è a dedurre che essa attese lo sviluppo del disegno e della scultura per risorgere; ma che molto prima avanzò le altre arti per una nozione pressochè compiuta della propria teorica.

Finalmente nell'invenzione fu l'oreficeria fecondissima; principalmente nel medio evo in Sicilia, allorchè, da un lato partecipando dell'elemento bizantino, assunse forme meno severe delle antiche e ancora men pure e meno classiche, ma insieme più spontaneità, libertà e abbandono nelle forme stesse, minore studio e calcolo nella combinazione delle linee. Di questa influenza dello stilo greco-moderno riman fermo vestigio nelle monete di quell'epoca e nelle croci di argento gestatorie, perchè sin le più antiche si vedon di greca forma e lavorate in maniera greca: anzi quello stile medesimo vien conservato quasi per uso tradizionale insino ad oggigiorno in lavorar quelle croci. Ma più che dal greco impulso, il qual prevalse nell'arte meramente cristiana, fu già veduto come l'oreficeria avesse incremento dai musulmani di Sicilia, i quali eran valentissimi nel niello, nella tarsia, nel cesello, nel lavorar le gemme e nell'incastonarle. È noto quanta vivacità animasse la fantasia di quelle genti, quanto rapida immaginazione dominasse le loro arti; laonde scrisse Quatremere de Quincy, che la volubilità del genio degli orientali si manifesta in tutte le opere loro; le espressioni ne son tutte figurate, e ardenti come il clima della terra in cui essi abitano; i loro pensieri si elevano sovente al di là do' limiti del possibile; tutto colà contribuisce a privar l'uomo di quella temperanza di giudizio che misura l'imitazione al modello; e l'impazienza dell'immaginativa, che vi si crea modelli senza numero, toglie allo spirito la moderazione per copiarne un solo. Le conche cufiche dedicate dai saraceni di Sicilia all'imperatore Ottone di Lamagna, le cassettine, i vasetti e le profumiere, che dall'arte musulmana parimente provengono, danno a veder quanto

l'oreficeria abbia attinto da quegli artefici valorosissimi. Il fervido carattere d'invenzione negli arabeschi, che in tutti quei lavori ricorrono, segna un periodo assai splendido dell'arte nostra. Sebbene il genio orientale e particolarmente il musulmano è stato sempre così distinto dal genio degli altri popoli da non essersi altrimenti confuso, laonde osserva il Paw. che v'abbia infinita analogia fra il modo con cui gli orientali lavorano e il modo con cui parlano, ella è però evidentissima cosa, che la scintilla del genio rifulse ancora in Sicilia dopo la normanna conquista sino alla sveva dinastia tra le genti musulmane, le quali dopo sì lungo tempo eran divenute indigene. Adunque perchè questi artefici non venivan da oltremare, ma si procreavano in quest'isola, comunque direttamente serbando la religione e i costumi aviti, l'arte loro è siciliana; il che a grande onore risulta dell'oreficeria, la quale per essi in quell'epoca fu fecondissima d'invenzione.

Quando poi invalse nell'architettura e nella scultura l'elemento tedesco, l'oreficeria ne fu essenzialmente partecipe. Basta osservar gli ostensori sopracennati nelle chiese di Randazzo e il reliquiario della cintura della santa Vergine nel tesoro del duomo di Palermo per convincersi di tal fatto. Ben sovente i tabernacoli, e ancora i reliquiari e gli ostensori, riproducevano la forma delle chiese, e quindi lo stesso stile di architettura: perciò son decorati ad archetti acuti che terminano alla maniera tedesca in piramidi e guglie, e vi ricorron quei fregi e quelle varie ed eleganti modanature che lo stile germanico introdotto aveva in Italia. In ciò è da ammirare il talento degli orafi siciliani, i quali dopo il bando totale de' saraceni dall'isola seppero non solo conservare tutte quasi le pratiche dell'arte, le quali specialmente dovevansi a quelli, ma rinnovando l'artistico carattere e lo stile, eliminaron la maniera musulmana siccome estranea anzi avversa al cristianesimo, e introdussero nell'oreficeria il gusto gotico-tedesco, che dominava già l'architettura e la scultura, e persistette sino alla fine del decimoquarto secolo. I diversi modi di lavoro tutti quasi rimasero; il che in molta parte si scorge dai pochi oggetti di che si fa ricordo nell'inventario citato. Anzi nell'oreficeria concorsero tutte le arti e vi si congiunsero: la pittura per gli smalti, l'intaglio pei nielli e per coniar le monete e pei suggelli, la scultura

pel rilievo, l'architettura per la forma de' reliquiari, degli ostensori, degli altari, degli scrigni ec. Come progrediron queste arti in quell'epoca, molto ancor progredì l'oreficeria, la quale nell'universal Rinascimento artistico raggiunse nell'esecuzione il perfetto, ebbe novità e originalità somma nelle invenzioni, e prese un posto degnissimo fra le arti del bello visibile. Questa fu l'epoca di Benvenuto Cellini nella penisola italiana, e di Paolo Gili, di Andrea Di Peri e dell'Angioia in Sicilia, i quali appariranno meritevoli di fama perenne.

Vedemmo siccome un gagliardo sentimento di religione e di nazionalità abbia spinto in quest'isola l'incivilimento e animato le arti. L'architettura cristiana, magnificando nel medio evo le glorie e i trionfi della chiesa, fu madre di tutte le arti nella loro novella vita. I normanni la resero come un segno sublime del risorgimento del cristianesimo; e vollero insieme, che in essa rinascesse un carattere di nazionalità cristiana, che sin dalle origini della chiesa erasi costituito in Sicilia, ma che avea moltissimo sofferto e si era pressochè smarrito sotto l'infesto dominio dell'islamismo. Diversi elementi concorsero alla nuova architettura eminentemente religiosa, diversi allora essendo stati i popoli che componevano la società siciliana. I normanni, che seguivano il rito latino della Francia e l'introducevano in quest'isola, già greca sin dal governo bizantino, ricongiunsero nella pianta de' nuovi templi la croce greca e la latina, anzi in alcuni usaron l'una o l'altra esclusivamente: ma conservaron sempre la greca solea dinanzi al santuario, e spesso adoperaron la cupola, proveniente da quell'architettura religiosa di Costantinopoli, che i cristiani di Sicilia, dipendendo dall'impero e professandone la liturgia, avevan per lungo tempo praticata. Però nella parte costruttiva a' normanni non solo è dovuta la congiunzione di quegli artistici elementi, ma pur l'estesa influenza di quello stile che sino allora generalmente fu ignoto, e che dalla Normandia, ove l'avean portato i visigoti dalle patrie regioni, si diffuse prima in Sicilia, poi dapertutto in Europa. Sifatto

Epilogo totale.

stile è il gotico, il quale ha essenzial carattere in quel sesto acuminato e ogivale, di cui non si ebbe qui conoscenza pria della conquista dei normanni, e che fu totalmente ignoto ai greci di Sicilia e di Costantinopoli, agli arabi europei, e ai maestri comacini. Questa opinione di Carlo Troya, sulla provenienza dello stile acuto dalle gotiche contrade, è la più rafforzata da storici argomenti in total mancanza di prove di fatto; e sin quando non si giungerà a stabilire, che l'architettura dagli archi acuti pria dell'influenza visigotica invalse in Europa, o che vi provenne dall'Asia, o che vi nacque spontanea, non vi ha ragion di attentarne la proprietà del titolo antichissimo di *gotica*, che il Vasari e i suoi contemporanei le attribuirono, come ad espressa opera de' goti; de' quali altronde è inconcusso, che abbiano esercitato nel settentrione un'architettura originale, comunque ignota a' dì nostri.

L'architettura religiosa di Sicilia attinse dunque nel tempo de' normanni, in quanto concerne alla forma della costruzione, dal greco stile, dal latino e dal gotico. Due influenze ancor direttamente vi concorsero nella parte ornamentale, da' greci e da' musulmani. Le nuove chiese, innalzate a stupendo esempio della sublimità del cristianesimo e della magnificenza de' principi, male avrebber corrisposto allo scopo ignude e disadorne: ecco pertanto i musaici e gli arabeschi. Sotto il giogo musulmano la pittura religiosa era esercitata in quest' Isola da pochissimi tra' fedeli; e invece gran numero di artefici richiedevano le immense pareti de' nuovi templi, perchè degnamente questi decorati apparissero. Non è dubbio adunque che i primitivi musaici delle chiese normanno-sicole siano opera di artefici stranieri. L'epoca del re Ruggero attinse in questo genere una perfezione quasi suprema: i musaici del duomo di Cefalù e quelli che ne sono contemporanei nella Cappella Palatina valgon di sviluppo artistico quanto le opere di Giotto e dell'Orgagna. Come ciò avvenir poteva in Sicilia pria che l'arte nazionale emettesse i primi vagiti, e pria che in Italia apparissero le rudi secchezze di Margaritone e di Giunta? Come antivenir si poteva di un lancio il risorgimento dell'arte, e indi ripiombar nella rozzezza dell'infanzia più meschina? Tal fatto non può avere spiegazione senza che si ammetta la ferma influenza di una scuola straniera, che quasi allora toccava l'apice del perfetto. Questa artistica scuola non fu la stessa di quei bizantini chiamati nella penisola per

decorarne le chiese; e gran distanza di sviluppo è interposta fra quei musaici e i nostri dell'epoca del re Ruggero: però ne' primissimi musaici di Sicilia, che sono quelli di santa Maria dell'Ammiraglio, essendo notabil corrispondenza d'imperfezione con quelli di Venezia e di Montecasino, è ben da sospettare che quella scuola medesima ebbe campo a principio in quest'isola, ma che indi fu succeduta da un'altra di gran lunga più valorosa, che espresse nel duomo di Cefalù e nella Cappella di san Pietro grandi portenti dell'arte. Qual si fu questa scuola? Vi ha simiglianza moltissima nell'andamento dello stile, nello sviluppo della forma, e più nell'espressione dell'ideale bellezza frai più perfetti musaici delle chiese di Sicilia, e i dipinti anteriori o contemporanei de' monasteri del monte Athos: e non esistendo altra scuola tanto progredita nella pittura, nè in Oriente nè altrove, è molto probabil cosa che i calogeri del Monte Santo sian venuti in Sicilia, a preghiere del re Ruggero, per dirigervi e lavorarvi i musaici delle chiese da lui erette. A ciò asserire ci siam facilmente indotti in vedere i disegni lucidati su quei dipinti dal signor Sabatier, il quale ha colto dall'Athos e dalla Sicilia un'ampia messe di nuove considerazioni artistiche, che saran soggetto di un'opera importantissima alla storia delle arti sicole. Ma perchè questo nostro convincimento sia meglio confermato in coloro che non han veduto le vetuste pitture dell'Athos; o neanco i disegni, facciasi confronto dei vari soggetti allora espressi a musaico o a fresco nelle chiese e ne' santuari di Sicilia con un manoscritto bizantino, intitolato *Guida della pittura*, di cui tuttavia si servono gli artefici dell'Athos, per condurre le pitture giusta l'antico stile originalissimo della loro scuola. Somma corrispondenza apparirà da tal paragone; donde altresì è da segnare maggior differenza nel comporre i soggetti de' musaici dell'epoca dei due Guglielmi, ove prevale un altro fare e un'altra influenza, forse proveniente da' siciliani, che in molti anni di studio sotto i greci avrebbero ancor potuto rendersi abili al lavoro, sempre però seguendo le tradizioni e i dettami di quelli [1].

[1] Vedi l'appendice seguente: *La pittura nel Monte Athos e nella Sicilia sotto il re Ruggero.*

Un altro elemento di decorazione provenne all'architettura siculo-normanna da' musulmani, ai quali molto deve il siciliano incivilimento nel medio evo. Ciò che essi aveano di più originale nell'arte eran le volte a coniche pendenze sempre fra esse rientranti a guisa di stallattiti, formando rosoni e fregi vaghissimi, intorno ai quali ricorrevano arabiche iscrizioni. Tal gusto invalse negli edifici sacri e civili di Sicilia nell'epoca normanna; e l'opera de' musulmani apparve, con le arabiche pendenze e le analoghe leggende, nel preziosissimo tetto di legname della Cappella palatina, nella volta del vestibolo e nello interno sni vani delle finestre del palazzo di delizie edificato da Guglielmo I alla Zisa, e parimente nell'altro della Cuba, opera di Guglielmo II. Questi due edifici sono stati per lungo tempo riputati anteriori alla dominazione normanna, e dell'epoca degli emiri; ma bisogna esser ciechi all'evidenza delle cronache contemporanee e delle arabiche iscrizioni appostevi, per disconoscerne la vera origine da' due Guglielmi: anzi è da aggiungere pur di quei tempi il palazzo di Favara o Maredolce, e l'altro di Minenio, di cui rimangon vestigia presso il villaggio di Altarello di Baida nelle circostanze in Palermo; entrambi eretti dal re Ruggero. La decorazione in essi è dovuta a' musulmani; ma l'architettura vedesi aver subito tali e tante modificazioni, che se tuttavia vuolsi colà vedere nella parte costruttiva l'opera de' saraceni, è pur mestieri accettare ch'essi modificarono essenzialmente, secondando il gusto e l'influenza de' nuovi loro signori, quel-l'arte che avevano esercitata sotto i califfi e gli emiri.

Meno originalmente, ma pur da' medesimi in parte, provenne nell'elemento ornamentale dell'arte normanno-sicula l'uso degli arabeschi a musaico. « Ma i musaici, ben scrive il signor Reynaud [1], erano generalmente appellati da' greci ψήφωσις, per significar *costruzione in sassolini;* e gli arabi, adottando questo genere di decorazione, fecero uso della parola *fsefysa*, che proviene con evidenza dall' etimologia greca; anzi i loro scrittori concordano in dire che questa parte di ornamentl era di origine cristiana. Così, dalla cronaca araba del pa-

[1] M. Hetnaud, membre de l'Institut, *Notice sur deux ouvrages de M. Girault de Prangey. Journal asiatique,* extrait, n.° 6, année 1842, p. 9-10.

triarca Eutichius, allorquando i musulmani invasero per la prima volta la Palestina trovarono la chiesa di Betlemme già eretta per cura di sant' Elena e adorna di *fsefysa*. Seguendo Ebn-Sayd, una delle condizioni della pace conchiusa tra il califfo Valid e l'imperatore di Costantinopoli, nei primordi dell'ottavo secolo, fu quella che l'imperatore avrebbe fornito una data quantità di *fsefysa* per la decorazione della moschea di Damas, che il califfo faceva in quel tempo costruire. Finalmente Edrisi, nella sua descrizione della moschea di Cordova, afferma che l'intonaco che copre ancor le mura della Kibla fu mandato da Costantinopoli dall'imperatore Romano II ad Abderamo III, verso la metà del decimo secolo. » Però gli ornati bizantini molto furon modificati dagli arabi, i quali dall'India e dalla Persia, e principalmente dalle mirabili stoffe che uscivan da quelle regioni attinsero gran copia di nuovi disegni, che mescolarono anzi confusero coi fregi greci, formando una maniera di ornamenti, improntata del loro carattere ardente e immaginoso, la qual divenne poscia originale dell'arabo stile. Somma corrispondenza era nelle arti e nelle scienze fra indiani ed arabi: ond'è che questi nell'ottavo e nel nono secolo furon discepoli degl'indiani in astronomia, e i califfi di Bagdad chiamavano alla loro corte gli astronomi dall'India[1]. Siccome ancor veramente grande fu il talento degl' Indiani nei tessuti, nel mescolamento de' colori, nel lavoro de' metalli e delle pietre preziose, negli oggetti di lusso e di toletta e nelle arti industriali di ogni genere, non è da aver dubbio che le magnifiche stoffe che uscivano dal regio *tyrâz* in Palermo, le opere di tarsia e d' intaglio nelle profumiere e nei vasettini cufici, gli stupendi lavori di niello e di cesello nelle conche cufiche dedicate da' saraceni di Sicilia ad Ottone imperatore, e finalmente l'insigne artificio di lavorar le gemme e di maestrevolmente incidervi iscrizioni minutissime, siccome in una della corona di Costanza normanna e in generale pur negli anelli e nei sigilli, tutto debba l' arte araba in tanta varietà di artistiche doti all' influenza diretta degl'indiani. Per questo sovente nei musaici a tassello che decorano i pavimenti, o scompartono le pareti delle no-

[1] Weber (Albert), *Histoire de la littérature indienne, trad. par Alfred Sadous*. Paris, 1859, seconde periode, pag. 378, 396-397.

stre chiese del medio evo, o ricorrono in quegli utensili e in quegli arredi molteplici, si vedon fogge di arabeschi che non rimembrano affatto una derivazione bizantina, anzi totalmente differiscono dagli ornati degli abiti delle sacre figure e da' fregi de' sottarchi e delle finestre, che sono opera de' greci.

In questo periodo l'architettura fu madre di tutte le arti; e non solamente il musaico e la pittura quasi prestaronsi in servigio di essa, ma bensì la scultura. Quest'arte, in mano degli stranieri a principio, poi degli indigeni, fu sempre in uso nelle chiese, nei monasteri e nei palagi, per fornire i capitelli, le cornici, i marmorei candelabri e i bassorilievi bisognevoli alla costruzione e alla decorazione di sì stupendi edifici. È innegabile che i musulmani influirono almeno indirettamente in quell'arte, perchè un fregio marmoreo della chiesa dell'Ammiraglio in Palermo, non solo ritrae la vera foggia degli arabeschi, ma pur rappresenta arabi cacciatori che dan la caccia alle belve; e dell'identico stile sono altresì tutti gli ornati di bianco marmo che decoran gli stipiti del maggiore ingresso del duomo di Monreale. Però sin dall'epoca del re Ruggero le arti venivano acquistando un'impronta di nazionalità, la quale più apertamente manifestossi nei tempi del primo e del secondo Guglielmo. La scultura ne fu partecipe sin da principio; e il marmoreo candelabro della Cappella palatina e i capitelli delle colonne del duomo di Cefalù e dell'atrio del monastero, come pur le sculture della cripta di san Marziano, mostran l'opera dei fedeli sotto il governo di Ruggero, la qual divenne in breve tanto feconda da poter decorare di variatissime sculture il chiostro di Monreale, magnifica opera di Guglielmo secondo. A tal pervenne l'arte cristiana mercè l'imitazione delle pagane sculture, la qual fu dapprima necessaria per supplir le cornici e i capitelli tratti dalle ruine dei classici edifici dell'antichità, quando non bastavan di numero o non erano atti per dimensione ad erigere e decorar le nuove chiese; e poi riconosciuta utilissima al progresso dell'arte, quasi divenne appositamente uno studio per dirozzar l'artistica forma dalla rozzezza infantile. Ciò fu solo pei fregi, e gran giovamento ne risentì l'arte: ma le sacre figure non furon giammai modellate sulle statue pagane, e attinsero invece dal carattere eminentemente religioso dei greci musaici, perchè il cristia-

nesimo, in tutto differendo dai principî del paganesimo, ritrar non poteva dalla bellezza del mito il sublime ideale che si accoglie nella fede, ma attingeva a quell'arte, nata e allevata nel grembo della chiesa, che meglio avea raggiunto quell'arcano sentimento dell'ideale cristiano; ed era allora la pittura nell'Athos e in Sicilia.

Con tali influenze e condotta da tali principii crebbe la scultura in Sicilia, e vinse in valore artistico ogni altra nazione che sommo vanto abbia colto da quella nel medio evo. Basta a formar la più eminente gloria della scultura nostra l'essersi allora lavorato il porfido con tanta facilità ed eleganza, come ogni altra specie di marmo; e i reali avelli di porfido del duomo di Palermo e di Monreale, decorati di fregi, figure e simboli maestrevolmente scolpiti, dan perenne argomento, che mentre l'arte era ovunque imperfetta e nascente, rendevasi qui portentosa in tale arduità di lavoro, ove non si pervenne nella penisola pria di Francesco di Tadda, cioè dopo il total risorgimento.

Tutte le arti, nell'epoca normanna e pur nella sveva, ebbero in quest'isola un periodo sì fortunato, che avrebbero, procedendo coi medesimi auspici, raggiunto in breve tempo quell'apice di bellezza perfetta, che indi tardarono a conseguire sino al sestodecimo secolo. Ma tutte le arti sentirono nell'origine del siciliano incivilimento nel medio evo una forte mescolanza di elementi stranieri, colla quale non si avrebbe giammai potuto attingere un fermo carattere di nazionalità artistica. La pittura a fresco e a musaico, già quasi perfetta in mano ai greci dell'Athos, diede opere in Sicilia maravigliose; ma rivelar non poteva alcun che di nazionale, perchè l'arte espressamente siciliana non era ancor sorta. Fu lo stesso per la scultura, la quale, o praticata da' musulmani, ovvero da' fedeli che imitavano in rilievo i greci musaici o mal copiavano gli antichi ornati romani, non videsi giammai improntata di uno stile originale siciliano. L'architettura stessa, che sì magnifici monumenti di un'arte novella in breve tempo produsse, sorse ancora da estranei elementi; anzi quella novità nel suo generale aspetto consisteva solo in un miscuglio di stili, di forme e di decorazioni, che chiaro distinguonsi con evidente mostra dell'arte straniera da cui derivano. Bisognava dunque che i siciliani, seguendo e studiando quelle opere tanto famose in ogni

genere di arte, avessero creato o risorto quel nazional sentimento artistico, di cui insino allora la Sicilia era quasi priva. A questa opera par che si siano accinti dall'epoca del primo e del secondo Guglielmo; e sotto l'imperator Federico, quando la Sicilia potè veramente vantarsi di avere un popolo autonomo, nostri in gran parte eran gli artefici, nostre le artistiche opere che comparvero. Solo con ciò può intendersi come le arti, invece di progredire, menomassero a poco a poco di sviluppo dai tempi normanni sino al decimoterzo secolo. I musaici dell'epoca di Ruggero, e gli affreschi che possonsi attribuire all'età medesima, vincon di gran lunga gli altri lavorati sotto i due Guglielmi, ai quali pur sono inferiori quelli della prima epoca aragonese. Tal paragone è agevole frai musaici di Cefalù, quelli posteriori di Monreale, e gli altri di Messina che furon gli ultimi. Mancando l'influenza straniera, l'arte nazionale cominciava a operar da sè sola, seguendo dapprima e imitando le opere anteriori, le quali eran perfette perchè appartenevano a una scuola che avea corso il suo stadio ed era quasi all'apice del progresso. Indi svincolavansi ancor dall'imitazione gl'ingegni, e davan libero campo al pensiero e al sentimento, animati da uno spirito di religione fervente e spontaneo. Così la pittura, rappresentata nel trecento da quel Bartolomeo Camulio che fu grande restauratore dell'originalità nazionale, veramente appartenne alla Sicilia. Così fu ancor della scultura, la quale sin da prima del secolo XIII era dagl'indigeni esercitata, avendosi contezza da una carta del 1202, esistente nell'archivio della chiesa della Magione in Palermo, di un Costantino *marmorario* palermitano, fratello del fu maestro Simone *marmorario;* il qual Costantino facea donazione dei suoi beni alla casa dei Teutonici [1]. La pittura e la scultura cominciavano a riputarsi altrimenti che come arti accessorie destinate a servir le disposizioni architettoniche; e nelle tavole, e nei musaici stessi e negli affreschi onde vestivansi le novelle chiese, negli ornati dei sepolcri e nei bassorilievi di ogni genere prendevasi a dar saggio di originali composizioni.

Pur l'architettura sin dal governo di Federico secondo potè dirsi

[1] MONGITORE, *Documenta historica sacrae Domus Mansionis SS. Trinitatis militaris Ordinis Theutonicorum urbis Panormi.* Pan. 1721, pag. 16.

nazionale, perchè sebben cominciasse a sentire una forte influenza dello stile germanico nella parte decorativa,—di che parteggiò ancor la scultura, — era già per tutt'altro predominata dagli artisti nazionali, che non mancavan d'ingegno e di gusto. L'architettura religiosa lasciò tardi la mescolanza straniera, perchè già dapprima ne avea molto partecipato; anzi deviando alquanto nelle decorazioni dall'imitare il gusto già decrepito dell'arte musulmana o della bizantina, apprendevasi allo stile germanico nuovamente introdotto, il quale, proccurando di guadagnar nella ricchezza quanto perduto avea di purezza, meglio addicevasi a influir nella parte ornamentale, che in altro. Ma nell'architettura civile e militare, ove allignar non potea quello stile ornatissimo, i nostri artefici spiegarono ingegno e valore indicibili. La rocca di Augusta, l'Orsina di Catania, e molte altre fortificazioni per tutto il regno furono opera di Riccardo da Lentini, il quale era *preposito degli edifici* ai tempi dell'imperator Federico. Nè è da preterire ciò che gli storici messinesi narrano di un Bonaccorso ingegnere militare, il quale fu di grande aiuto a Messina sua patria nella funesta guerra sostenuta contro Carlo d'Angiò nel 1282. Mentre la città per terra e per mare era cinta da assedio, Bonaccorso, qual novello Archimede, costruendo e mettendo in opera macchine da guerra, lanciava dardi e sassi contro l'esercito francese, facendo straggi e ruine[1]. Incalzava l'assedio, e Carlo in un generale assalto era per vincer le mura, quando da una balista innalzata dall'intrepido ingegnere contro la tenda reale partiron dardi e pietre, che ai piedi del re fecero cader morti due cavalieri, con gravissimo pericolo di lui. Carlo ne fu preso da tanto terrore, che tolse via l'assedio; e Messina fu debitrice di sua salvezza all'ingegno e al valore di un suo cittadino. Questo fatto importa alla storia delle arti nostre, a mostrar che sebbene nulla si conoscesse allora sulla natura della trajettoria che percorrevano i corpi lanciati, alcun che di certo dovea

[1] Buonfiglio, *Storia sicola*, parte I, lib. VIII, pag. 315. Samperi, *Mess. ill.* tom. I, lib. VI, pag. 620: *Bonaccursius sive nomen sive cognomentum cum sit parum constat*, etc. Il Carafa (*Chiave d' Italia*, pag. 174) l'appella Matteo Bonaccorso.

sapersi della maniera di colpire uno scopo, e ancor qualche principio fondamentale di meccanica concernente i macchinismi della balistica. Da ciò risulta che molto più esser dovea progredita nei siciliani la contermine scienza dell'architettura. Quest'arte per altro non potè mai empiricamente venir praticata; ma la scienza, dappria conosciutane da coloro che crearono in Sicilia l'architettura normanno-sicula, fu indi non meno approfondita dai siciliani, quando l'arte divenne propria di essi.

Tanta originalità rapidamente progredì sotto il governo aragonese, allorchè le arti in grande operosità furono spinte dal potere signorile, e sopra tutte l'architettura. I palagi Sclafani e Chiaramonte in Palermo, quei delle famiglie Corvaja e De Spuches in Taormina, i castelli di Favara, di Pietraperzia, di Adernò e di altri paesi moltissimi stanno a ineluttabile argomento di quel tipo di nazionalità già reso monumentale, che la Sicilia deve ai suoi architettori: perchè sebbene ai pochi nomi di costoro non va più annessa alcuna memoria di edifici esistenti, però è certezza che ve n'ebbero molti; e vinse lo ingiusto obblio dei tempi la nuda fama di Peribono Calandrino da Corleone, di Alberto Milite e di Andrea Altilia, i quali nei primordi e nella metà del secolo XIV valorosamente esercitarono l'architettura militare in quest'isola. Intanto nelle chiese e in tutti gli edifici religiosi eretti in quell'epoca venne meno a poco a poco quell'immenso sfoggio di ornamenti che avea contradistinto lo stile invalso nel medio evo dall'occidente e dal settentrione dell'Europa; e già preparavasi quella general rinascita delle arti, i di cui primi germi apparvero nell'architettura civile mercè l'impulso dello spirito nazionale, e indi ancor nell'architettura religiosa, la qual nella chiesa di santa Maria della Catena in Palermo cominciò ad abbandonar lo stile acuto ed a battere la via che veramente conduceva a quell'artistico sviluppo, che poi fu raggiunto.

Tutte le arti in tal guisa pronunziarono nel trecento quali esser dovevan dappoi, seguendo quei medesimi principî coi quali si erano incamminate verso una meta gloriosa. Questi principî eran sempre animati dall'elemento religioso e nazionale, con tanta maggiore premura quanto l'artistico spirito si rendea più capace di vita e d'intendimento. L'elemento religioso fu il primo ad influire in Sicilia sulle arti del

bello, sin d'allora che il cristianesimo fu libero dalla servitù musulmana e divenne la religione dello stato. Niun altro impulso giovò più potentemente a muover le arti, che di proprio già non avevano alcun carattere indigeno, perchè da fuori provennero in sulle prime. Se non che è da vedere che quel sacro principio, il quale a poco a poco venne estendendo il suo campo, qual precipua causa d'incivilimento riuni il corpo della nazione in un'idea sublime e divina, e fu l'idea della fede. A qnesta è dovuta in singolar guisa l'origine di qnell'elemento nazionale che giovò tanto all'originalità delle arti. E allorqnando questo elemento sviluppossi con rapidità mirabile, ora per impulso dei principi, ora per naturali vicende, ora per istinto dei popoli, l'influenza del cristianesimo dominò sempre le arti e agevolò il progresso di quello spirito di nazionalità cui avea già dato nascimento. Cosi mentre la forza di quello già preparava l'origine di un'architettura veramente italiana nella fine del XIV secolo, la religione creava nella pittura e nella scultura un novello elemento estetico, il quale diè vita all'ideale bellezza nella rappresentazione artificiosa e poetica dell'umana natura. La venustà corporea, al dir del Gioberti [1], fu aggrandita e purificata da un raggio celeste, cui Platone avea presentito, quando all'ideale del bello e del bnono accorse quello del santo, quasi furto anticipato alle dottrine dell'Evangelio.

[1] Gioberti, *Del Primato morale e civile degli Italiani.* Napoli, 1848, pag. 383.

La pittura nel Monte Athos e i musaici di Sicilia dell'epoca di re Ruggero.

APPENDICE AL LIBRO V.

Dura tuttavia nel Monte Athos, così come esisteva nel medio evo, quella splendida scuola di pittura religiosa che tanto sin d'allora si distinse per tutta la Grecia, e fuori sino in Sicilia. Questa scuola non ha mai desistito dalla sua mirabile operosità, anzi ha tramandato successivamente alle venture generazioni quel carattere e quello stilo che tien propri dalla sua origine. In ciò l'esattezza tradizionale è sorprendente; perchè tutti i greci dipinti, di qualunque epoca siano, non solo corrispondono in quell'impronta originale che distinguo l'arte di ogni paese, ma ciò che è più nella perfetta simiglianza delle composizioni di tutti i soggetti, in tal guisa che il pittore del XVIII secolo sembra il medesimo di quello del V e del VI. In Grecia, ben dice Didron, il pittore è schiavo del teologo; la sua opera, che sarà copiata dai suoi successori, copia quella dei precedenti artisti: l'artista greco è soggetto alle tradizioni come l'animale al suo istinto, e fa una figura come la rondine il suo nido e l'ape l'alveare. Il pittore greco è maestro di esecuzione, perchè l'arte sola è in lui, o nulla più: l'invenzione e l'idea appartengono ai sacerdoti, ai teologi, e alla chiesa. Con questi principii la pittura ebbe ed ha bisogno in Grecia di una direzione ferma e immutabile, o meglio di un codice da seguire nel comporre i vari soggetti; perchè gli artefici del monte Athos, — il quale è veramente da tenere nell'arte come l'Italia della chiesa orientale,—non potea per fermo provvedere allo innumerevoli pitture di cui sono decorate le chiese tutte della Grecia; ma piuttosto in numerose schiere i pittori di ogni paese formavansi alla scuola degli atoniti e strettamente la seguivano. Ciò è fuor di ogni dubbio; perchè sebbene la perfezione dei dipinti dell'Athos non sia comune in tutti gli altri della Grecia, sempre vi è conservato un modo simile nel comporre i diversi quadri o ancor le figure. Da ciò bensì proviene il divario di sviluppo e di perfezione fra i musaici di Venezia e di Montecasino con quelli pressochè contemporanei di Sicilia, e pure in questi, fra i musaici di santa Maria dell'Ammiraglio con gli altri di Cefalù e con quelli della Cappella Palatina che si debbono al re Ruggero. I mezzi potentissimi che possedea questo principe, la di cui munificenza era palese a tutta l'Europa, non eran da paragonarsi affatto a quelli di un abate, di un ammiraglio, o ancor di

un doge. Egli è perciò che pei musaici del san Marco di Venezia, del monastero di Montecasino e della chiesa eretta in Palermo da Giorgio ammiraglio non vennero dalla Grecia artefici di sì gran merito, siccome quelli che Ruggero chiamò dappoi per decorar le sue chiese; i quali o furon gli stessi, come già la possibilità ne provammo, o altri almeno frai più valorosi pittori della Grecia. Nondimeno la composizione dei soggetti fu quasi comune a tutti gli artefici che di là provenivano, di qualsiasi merito fossero; ond'è che il Durand ritrovò con sorpresa alla Metamorfosi di Atene, all' Ecatompoli di Mistra, alla Panagia di san Luca, il san Giovan Crisostomo che egli avea già disegnato nel battistero di san Marco in Venezia.

Una tradizione così tenace e così universale ad ogni paese della Grecia cessa di recar maraviglia in conoscere che essa è affidata a un Manuale d'iconografia, che serve colà quasi di codice a tutti coloro che praticano la pittura, e vien tramandato di posterità in posterità gelosamente. Di questo Manuale importantissimo corron molte copie manoscritte presso i pittori dell'Oriente: così il Durand potè proccurarselo e ne fece un'accurata versione, la qual vide la luce nel 1845 per opera del Didron [1]. Quattro parti compongon quel libro. Nella prima, che è tutta tecnica, si espongono i procedimenti adoperati dai Greci nella pittura, la maniera di apparecchiare i pennelli e i colori, di far le preparazioni per gli affreschi e pei quadri, e di dipingere su queste preparazioni. Nella seconda parte sono minutamente descritti, ma con ammirabile precisione, i soggetti della simbolica e sopratutto delle storie che la pittura può rappresentare. La terza parte determina il luogo dove convien collocare il tal soggetto o la tal figura in preferenza a tal altro, in una chiesa, in un portico, in un refettorio o in una fontana. Finalmente un appendice stabilisce l'ideale carattere del Cristo e della Vergine, e adduce alcune iscrizioni che abbondano nelle pitture bizantine. Il libro ha per titolo: Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Guida della Pittura*. Esso è antico come redazione primitiva e fondamentale, ma si è esteso e completato per volger dei tempi; infatti l'esemplare avutone dal Durand non rimonta al di là di tre secoli, ed è tutto pieno di postille nuovamente aggiunte dai contemporanei, siccome ancor dai precedenti pittori.

La *Guida della Pittura* comincia con una pia dedica *a Maria madre di Dio e sempre Vergine,* cui segue una lettera del monaco Dionigi pittore, che rechiamo qui per intero perchè dà un'idea precisa di quell'importante opera, e mostra quell'intimo spirito di religione che avviva in Grecia la pittura.

[1] *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par* M. Didron; *traduit du Manuscrit Byzantin, le Guide de la Peinture, par le* Dr. Paul Durand. Paris, 1845.

A TUTTI I PITTORI

e a tutti coloro che, amando d'istruirsi, studieranno questo libro salute nel Signore.

« Essendo a voi tutti noto, o discepoli di laboriosi pittori, come il Signore « nel suo santo Evangelio maledisse colui che celato aveva il suo talento, con « dirgli : « O servo cattivo e infingardo, tu dovevi far negozio del denaro che io « ti aveva affidato, perchè al mio ritorno ne avessi trovato il frutto », anch'io « ho temuto d'incorrere in cotesta maledizione; e quindi nasconder non ho vo- « luto il mio talento, cioè quel poco di arte che io conosco e che ho appreso « insin dalla infanzia con continui studi e penose fatiche, sforzandomi di imi- « tare, come può meglio riuscirmi, il celebre e illustre maestro Manuele Panse- « lino di Tessalonica [1]. Dopo aver decorato di magnifiche pitture le chiese più « ammirabili nella santa montagna dell'Athos, questo pittore diede altresì un « così forte lume per le sue conoscenze nell'arte, che ei venne pareggiato alla « luna in tutto il suo splendore [2]. Egli ha superato tutti i pittori antichi e mo- « derni, come ne danno ancora evidentissime prove i suoi dipinti sui muri e « sul legno; dai quali ben comprenderanno il valore di lui coloro che intendono « alquanto la pittura. Io intanto ho voluto propagar quest'arte, che sin dalla « giovinezza mi è costata somma pena e fatica onde apprenderla in Tessalonica; « e ciò ridondi a utilità di coloro che voglion del pari dedicarsi ad essa, spie- « gando loro, in quest'opera, tutte le misure, il carattere delle figure e i colori « della carne e degli ornamenti, con molta esattezza. Inoltre ho voluto spiegar

[1] « Panselinos, scrive il Didron, è quel pittore del XII secolo, il Rafaello o piuttosto « il Giotto della scuola bizantina, di cui si mostrano affreschi nella chiesa principale di « Karès, nel monte Athos. Dicesi ch'egli vivesse sotto Andronico I imperatore. Quegli « affreschi, ammirevolissimi nel disegno e nell'espressione, han molto sofferto dal fumo « nel colorito. Egli è difficile il dire se queste pitture realmente rimontino al XII se- « colo : altronde ei son sembrate molto più antiche delle pitture analoghe che rimangono « nei vari monasteri del monte Athos, e de' Meteori. I soli conventi di Vatopedi e di « Santa Laura, al monte Athos, potrebbero in rigore possederne di tanta antichità. »

In questa nota del Didron riguardo a Panselinos troviamo intorno all'epoca in cui e- gli visse una contradizione assai notevole, perchè lo stesso Didron, nella sua Introdu- zione alla Guida della Pittura, pag. XI, nota che quel famoso pittore viveva nell'XI se- colo, e non nel XII imperando Andronico I. Se egli poi avesse veduto i musaici di Cefalù, quanto siano sviluppati nelle forme e nel morale sentimento, non avrebbe certo dubitato che gli affreschi della chiesa principale di Karès, al monte Athos, siano fer- mamente di sì antica epoca in cui fioriva il principe della greca pittura.

[2] Da ciò prende etimologia il greco nome *Panselinos*.

« le misure del naturale, il lavoro particolare a ciascun soggetto, le diverse pre-
« parazioni di vernice, di colla, di gesso e d'oro, o la maniera di dipingere sulle
« mura con maggior perfezione. Bensì ho indicato tutta la serie dei fatti dell'an-
« tico e del nuovo Testamento; il modo di rappresentare i fatti naturali e i mi-
« racoli della Bibbia, e insieme le parabole del Signore; le leggende, le epi-
« grafi che convengono a ciascun profeta; il nome e i caratteri del viso degli
« apostoli e dei primarii santi, il loro martirio e una parte dei loro miracoli,
« giusta l'ordine del calendario. Aggiungo la maniera come si dipingon le chiese,
« e altri insegnamenti necessari all'arte della pittura. Tutti questi materiali ho
« raccolto con molta pena e premura, aiutato da un mio allievo, maestro Cirillo
« di Chio, il quale con grande attenzione ha riveduto e corretto l'intero lavoro.
« —Pregate dunque, voi tutti, per noi, perchè il Signore ci liberi dalla tema
« di esser condannati come servi cattivi.»

Il più indegno dei pittori
Dionigi
Monaco di Fourna d'Agrapha.

Attentamente esaminando quel Manuale della greca pittura nella sua prima parte, la quale comprende una profonda e accurata trattazione delle svariate pratiche sulla maniera di dipingere, somma corrispondenza è da notare fra le preparazioni che si praticavano e si praticano in Grecia negli affreschi, e quelle con cui si trovan lavorati i musaici in Sicilia. L'arte del musaico, sebbene non così generalmente esercitata nell'Athos come l'affresco, pure non lascia di mostrar vestigia della sua esistenza. Ma perchè paragonando in Grecia e in Sicilia le pratiche dell'affresco e del musaico non può trasandarsi di avvertire una considerevol simiglianza fra l'uno e l'altro genere di pittura, si rende più evidente l'assunto, che in quest'isola abbia avuto grande influenza la greca scuola.

Notammo a suo luogo, come sotto i più antichi musaici siciliani vedonsi preparate le pareti delle mura con calce impastata con paglia, stoppia e insieme una tal materia non più nota ai dì nostri, che rendeva quella calce tenace, e al tempo stesso ne conservava per molti dì la mollezza. Pur notammo che sopra uno strato di questa preparazione l'artista dipingeva con colori ciò che dovea rappresentarvisi per regolarne l'effetto, le proporzioni e i chiaroscuri; e che indi sulla calce così dipinta i musaicisti, ossia i meccanici, disponevano le pietre e gli smalti. Da ciò nasce spontaneo il pensare, che due classi ben diverse di artefici abbiano avuto parte in quei musaici, e come gli uni che preparavano le figure, dipingendole completamente sulla calce, siano stati i veri maestri dell'arte, ai quali è dovuta la perfezione dello stile e dell'espressione; non altro rimanendo ai secondi che la parte pratica del lavoro, l'adattar cioè i musaici, giusta il disegno prescritto dai primi. Gli uni fu nostro pensiero che provenis-

sero dall'illustre scuola dell'Athos; gli altri fossero gente ragunaticcia, e sebben molto versati ancor si richiedessero ad esattamente eseguire, pur nella pratica cedevano il campo ai primi quando trattavasi di dover condurre con suprema perfezione le più importanti figure; quali ad esempio quelle dell'Onnipotente, della Madre di Dio, degli angeli, degli apostoli, ec.

È certo intanto praticarsi nell'Athos una maniera pressochè simile nel preparar le pareti che voglionsi decorar di affreschi. I tre seguenti capitoli della *Guida della Pittura* valgono a dimostrarlo:

Come si mescola la calce con la paglia.

« Prendete della calce purificata e mettetela in un gran truogo. Scegliete « della paglia fina e senza polvere; mescolatela con la calce, dimenando con « una zappa. Se la calce è troppo densa, aggiungete dell'acqua sino al punto « che sarà bene adatta al lavoro. Lasciato tutto fermentare due o tre giorni, e « potrete poi farne l'intonaco.

Come si mescola la calce con la stoppia.

« Scegliete la miglior calce che avrete preparata; mettetela in un truogo pic« colo. Prendete della stoppia ben netta di ogni guscio e ben cardata; torcetela « come per farne una corda, e con un segolo tagliatela più minuto che si « possa: agitatela bene per mondarla dalle lordure e gittatela nel truogo, dove « la mescolerete accuratamente per mezzo di una pala o di una zappa. Avrete « cura di saggiare e di ricominciare, finchè la calce non si fenda sul muro. « Lasciatela ugualmente fermentare come la prima, e così avrete la calce pre« parata con la stoppia per formar le intonacature superficiali.

Come s'intonacano le mura.

« Quando si vuol dipingere una chiesa, bisogna cominciare dalle parti più « elevate e terminare alle più basse. Perciò comincierete dal porre una scala. « Indi prendete dell'acqua in un ampio vase, e gettatene con un cucchiaio al « muro, per inumidirlo. Se il muro è fabbricato di terra, raschiate quanto più « si può di terra con una cazzuola, perchè la calce, principalmente nelle volte, « dappoi si staccherebbe. Bagnate di nuovo e pulite la superficie. Se il muro « è di mattoni, lo bagnerete a cinque o sei riprese, e farete un intonaco di « calce, della spessezza di due dita e più, per tenerlo umido ed atto al lavoro. »

Ecco pertanto grande simiglianza nella preparazione delle pareti tra gli affreschi dell'Athos e i musaici di Sicilia; donde ne segue che di questi pur si debbono i disegni agli Atoniti, i quali dipingevano sulla calce le figure e i vari soggetti, in cui poscia gli operai adattavano gli smalti e le pietre da mu-

saico. Anzi è pur da notare somma corrispondenza nella divisione del lavoro fra quei primari artefici e i secondari; perchè non solamente ciò si pratica tuttavia nell'Athos, ma bensì facevasi in Francia nel medio evo. A dimostrar meglio ciò valgan le parole del Didron, da una nota da lui apposta in fine della prima parte del greco Manuale di pittura, ove descrive il modo con cui egli vide dipingere a fresco il padre Joasaph, uno dei migliori pittori moderni del Monte Athos, con l'aiuto di artisti inferiori.

« La distribuzione del lavoro, principio tanto fecondo nell'industria, è usato « nell'arte nel monte Athos. Un vile operaio prepara ed applica la calcina, due « giovani allievi macinano e distemperano i colori, che si comprano in Karès « piccola città capitale dell'Athos, ove si ritirano da Smirne o da Vienna, o « anche vi arrivano dalla Francia e dall'Italia. Un pittore maestro compone il « quadro, colloca e disegna a contorni le figure; un allievo, il primo o il se« condo, fa i panneggiamenti; il maestro ripiglia le teste, i piedi, le mani e « tutto il nudo; un allievo, che è ordinariamente il secondo, eseguisce gli or« namenti e applica l'oro e l'argento; uno scribente fa le iscrizioni.—A tal di« visione di lavoro, alla totale assenza di permanenti modelli, a una profonda no« zione del Manuale sono debitori gli artefici Aghioriti o Atoniti di una somma « rapidità nel dipingere i loro quadri, che sono in verità assai commendevoli. È « però da soggiungere che questa distribuzione di fatica è solo pei quadri ordinari « e per le figure comuni. Ma quando si tratta di dipingere una *Cena*, o una *Cro« cifissione*, o il Cristo *Pantocrator*, o la Vergine, allora il maestro riserba a « se così importanti soggetti; ei solo vi mette mano, anche pei lavori di se« condo ordine, e vi opera con tutto studio e amore. Per tal cagione non è « mai raro il vedere in un quadro un Cristo o una Vergine stupendamente e« seguiti, mentre le altre figure sono assai mediocri. Ciò perchè il Cristo e la « Vergine sono opera esclusiva del maestro; mentre agli allievi è da attribuire in « più gran parte il resto. Anche in Francia erasi introdotta la distribuzione del « lavoro nelle opere di arte. Quando dovea decorarsi di sculture una porta o « un prospetto di chiesa il maestro ponevasi a lavorare il Cristo, le persone « divine, i principali apostoli; o gli artisti inferiori o gli allievi si dedicavano « alle altre figure. La maggior parte delle statue che si appellano *Beau-Dieu* « a Chartres, a Reims, ad Amiens sono capolavori dell'arte: ma accanto vi sono « figure di soggetti comuni o di santi ordinari, assai mediocri e talvolta cat« tive. Anche un tempo in Francia, come oggidì all'Athos, dividevasi il lavoro « di una sola figura. Così fra i vetri di Chartres, dove sono rappresentati degli « scultori in atto di scolpir delle statue, vedonsene talvolta due impiegati ad una « figura sola: uno ne abbozza il corpo con un martello, mentre un altro ne ap« profondisce con lo scarpello gl'incavi; un terzo pulisce il marmo con un lungo « scarpello che maneggia a due mani, e un quarto forse avea scolpiti il nudo, « le mani e il capo. Ciò che diciam delle statue bisogna dire bensì dei vetri e

« delle pitture. Quelle grandi Madoone, le nostre Panagie latine, che splen-
« dono dalla finestra centrale, sono evidentemente più belle di quelle altre figure
« che seguono in fila a destra e a manca del coro, come è da vedere in Nostra
« Donna di Reims.

« La distribuzione del lavoro è un sistema eccellente nell'industria, e per tal
« mezzo si fa meglio e più presto. Nell'arte forse non avviene altrettanto. Certo
« che si è più rapidi all'opera, come dànno prova i pittori del monte Athos,
« ma non è poi cosa sicura che riescasi meglio. »

Da tal serie di osservazioni maggiormente si rafferma ciò che nel corso di quest'opera fu dimostrato, che ai musaici di Sicilia, nell'epoca della dominazione normanna, ebbero parte artefici diversi, e che il merito maggiore fra essi è di coloro che tennero il ramo più nobile di quell'arte e che più ne concorsero alla perfezione. In Grecia generalmente fioriva nel medio evo la pittura, sia nell'opera del musaico, sia dell'affresco. Di là chiamava artisti il continente italiano per decorar le nuove chiese o per stabilire una scuola di pittura e di musaico, di cui fosse allora l'Italia era priva. In Puglia l'influenza dell'Impero orientale avea per fermo introdotto il carattere bizantino nelle arti, come ancora in Sicilia, dove però non potè persistere quando le arti religiose alquanto cedettero nella invasione musulmana, oscurandosi la gloria del cristianesimo. Quando il re Ruggero e i Guglielmi I e II suoi successori vollero decorar di musaici le chiese normanno-sicule, non potendo affatto la Sicilia apprestar quel gran numero di artisti ch'erano a sì immensa opera indispensabili, ne vennero di fuori in gran copia. La molta simiglianza dei musaici e degli affreschi nostri dell'epoca del re Ruggero con gli affreschi dell'Athos, giusta i disegni lucidati su questi, che per la cortesia del signor Sabatier ci fu dato osservare, toglie per noi ogni dubbio a sostenere che i valorosi Atoniti diressero in quell'epoca la siciliana pittura. Ma dalla suprema bellezza dei musaici di Cefalù e di quelli della prima epoca della Cappella palatina, nei quali primeggia generalmente uno stile quasi perfetto e degnissimo dei più eccellenti maestri della Grecia (essendovi diretta e vegliata da essi l'opera degli artisti secondari e degli allievi, e pur da essi condotte per intero la più gran parte delle principali figure), si passa in seguito ad uno stile men perfetto, ma pur fermamente greco, nei musaici della seconda epoca della Cappella Palatina, cioè sotto il regno di Guglielmo primo, e in quelli di Monreale sotto Gugliemo secondo. Tanto nei più antichi e più perfetti, quanto nei meno antichi e di merito inferiore, nella composizione delle varie storie dell'antico e del nuovo Testamento, come ancor nel disegno delle figure in generale, vi ha corrispondenza moltissima coi precetti della *Guida della pittura* dell'Athos; sebbene nei primi sono da avvertire alquante piccole variazioni, forse in ragione della maggiore o minor grandezza dello spazio; le quali però si fan sempre più importanti e più essenziali negli altri di epoca posteriore, sino ad esservi espressi nuovi soggetti che mancano nel greco Manuale. Due essenziali

cause a ciò contribuiscono. L'una, che nei musaici della seconda epoca venne meno dopo molti anni l'influenza dei maestri più provetti nell'arte, ch'erano qui venuti a lavorar sotto Ruggero; e che un'altra generazione di artefici, già allievi di quelli, tenne poscia nell'arte il campo: anzi in questa ben poterono aver parte i siciliani già pratici per lungo esercizio, o ancor nuovi artefici di Grecia, ma di un merito inferiore ai primi, ovver della Puglia e di ogni parte d'Italia dove l'arte del musaico era già entrata dall'Oriente. L'altra, che il greco Manuale, cioè la *Guida della pittura*, molte comunque lievi mutazioni aveva nel corso dei tempi ricevuto insino al secolo XV o al XVI; perciò la copia pubblicatane dal Didron, che non va al di là di quell'epoca, trovasi accresciuta e modificata secondo che perfezionavasi l'espressione dei soggetti in miglior corrispondenza della Bibbia e delle pure memorie della chiesa.

SOMMARIO

DEI LIBRI CONTENUTI NEL SECONDO VOLUME.

LIBRO V.

DELLA PITTURA IN SICILIA SOTTO I NORMANNI, GLI SVEVI E GLI ARAGONESI.

LIBRO VI.

DELLA SCULTURA IN SICILIA SOTTO I NORMANNI, GLI SVEVI E GLI ARAGONESI.

COLLOCAMENTO DELLE TAVOLE

	ERRORI	CORREZIONI
Pag. 30, lin. 5	nella città ch'era stata ancor capitale	nella città che dopo Siracusa era stata la primaria di Sicilia
— 123, — quintultima	*dustus*	*ductus*
— 155, — 13	Militene	Mitilene
— 212, — 23	Alchivamach	Achisamach
— 291, — 17	lastre	lastra



Ab Patricola dis. Cav. Pistolesi inc.

Miniatura dell'anno 1048

ΡΟΓΕΡΙΟϹ ΡΗΞ

IC XC

Sav. Pistolesi inc.

Ruggero coronato

Mosaico in S. Maria dell'Ammiraglio



La Immacolata nel Duomo di Monreale

Musaico del secolo XII.

ΗΒΑΗ ΦΩΡΟC

Ros. Riolo dis. | Sav. Pistolesi inc.

L'ingresso in Gerosolima

3 Musaico del secolo XII nella R. Cappella in Palermo



IC XC

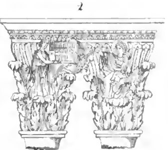
Sav. Pistolesi inc.

Ros. Riolo dis.

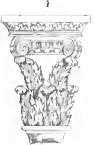
Il Salvatore musaico in Cefalù



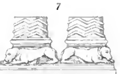




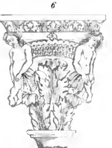


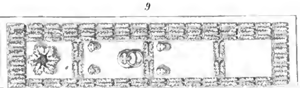






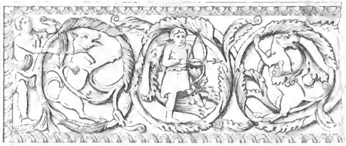






1 Capitelli della Cappella Palatina di Palermo-2.3.4.5.6. Capitelli del chiostro di Monreale
7.8. Basi e Capitelli del chiostro di Cefalu-9. Imposta in bronzo della Palatina.



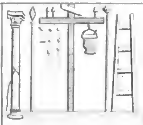


Arabesco marmoreo nella chiesa dell' Ammiraglio



Candelabro marmoreo nella R. Cappella in Palermo







Vergine del Camulio



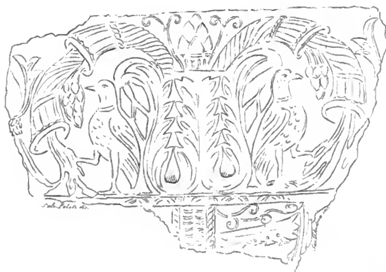


Sac. Pistolesi inc.

Tomba del sotterraneo del duomo di Palermo

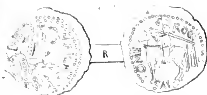




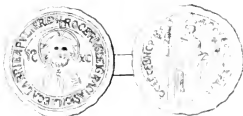


Due Sculture dalla cripta di San Marziano in Siracusa

1



2



3



4



5



1. Moneta del conte Ruggiero — 2. Suggello del re Ruggiero — 3. Suggello di Guglielmo I — 4. Suggello dell'imperator Federico — 5. Suggello di Federico aragonese





Rilievi nella conca del monastero delle Vergini in Palermo




Google

